3 1761 09546659 5

UNIV. OF
TORONTO
LIBRARY

OBRAS

DE

D. MANUEL DE LA REVILLA.

MANUEL DE LA REVILLA.

L.S
R4545

135 94

OBRAS

DE

D. MANUEL DE LA REVILLA

CON PRÓLOGO DEL EXCMO. SEÑOR

D. ANTONIO CÁNOVAS DEL CASTILLO

Y UN DISCURSO PRELIMINAR

DE

D. URBANO GONZÁLEZ SERRANO

PUBLÍCALAS

EL ATENEO CIENTÍFICO, LITERARIO Y ARTÍSTICO

DE MADRID

48310
1900

MADRID
IMPRENTA CENTRAL Á CARGO DE VÍCTOR SAIZ
CALLE DE LA COLEGIATA, NÚM. 6

1883

PRÓLOGO.

La reciente publicación de las obras sueltas de Moreno Nieto despertó la idea de coleccionar también algunas de D. Manuel de la Revilla, el más esforzado de sus contradictores y la persona que más compartió con él en vida el cariño del Ateneo. Por eso mismo, queriendo consagrar éste á los dos igual recuerdo, y perpetuar de parecido modo su pena en la prematura pérdida de ambos, resolvió encargarme á mí, que tengo el honor de presidirlo ahora, la redacción del prólogo del presente libro: á mí, que con idéntico título escribí ya las primeras páginas del que encierra tantas y tantas disertaciones elocuentes de mi ilustre predecesor. A no ser por tal motivo, con razón parecería ocioso mi trabajo.

Porque no ha sido, por fortuna, Revilla uno de tantos como esperan largos plazos en España que algún alma piadosa les dé á conocer, después de muertos, á los que no llegaron en vida

á tratarlos. Todo lo contrario. Poseemos tiempo ha la fiel *Noticia necrológico-biográfica* que D. Pedro Alcántara García estampó al frente del tomo de poesías, dos veces dado á luz, con el título de *Dudas y Tristezas;* cierto ingenioso prólogo que escribió para las mismas don Ramón de Campoamor; el interesante discurso leído por D. Urbano González Serrano en la velada que, á la memoria de Revilla, dedicó el Ateneo, con este propio volumen impreso: y en esos escritos aparece ya dibujada y aun colorida por manos maestras la fisonomía moral é intelectual del joven malogrado, de quien he de tratar ahora. Conociéronle los tres antecitados escritores cuando todavía estaba en la primera edad; tratáronle íntimamente; pudieron juzgarle por su conversación instructiva y chispeante ó por sus incesantes polémicas, y ya en la cátedra, ya en las bibliotecas, ahora en los claustros de la Universidad, ahora en las salas y pasadizos del Ateneo; siendo, por tanto, sus obras retratos del natural y auténticos documentos biográficos. No: no podrá ya nadie decir cosa nueva después de tales escritos, por lo que hace á las acciones, á los estudios, á las costumbres, á los trabajos, á ninguna particularidad, en fin, que de otras distinga la vida brevísima de Revilla. Pero bueno es saber, con todo, que aunque los referidos trabajos críticos y biográficos faltaran, poco se ignoraría al fin y al cabo de lo que más importa en Revilla, quedándonos sus obras. Que verdaderamente apenas vivió sino

el tiempo indispensable para pensarlas y escribirlas; y cuanto hizo en este mundo fuera de ellas cabe en bien cortas líneas. Nació sin ser rico sino en aptitudes y prendas personales; creció hasta pasada la adolescencia con hambre nunca harta de saber; vivió, cuanto vivió luégo, con insaciable sed de acción; y como devoran mucho más esta sed y hambre del alma que la sed ó el hambre del cuerpo la frágil existencia del hombre, rápidamente se consumió la suya en pocos años, y aun por eso desfalleció el entendimiento en él antes que decayeran sus órganos, de tal modo, que cuando la noche del sepulcro cayó sobre sus restos mortales, hacía ya tiempo que solían esconderle tristes nieblas el resplandor de sus agigantados y nunca satisfechos deseos. Ni hubo más, ni para saberlo se requiere más, con efecto, que leer sus obras.

A ser de otro modo, mal podría yo atreverme á hablar de Revilla, no obstante el particular encargo que he recibido del Ateneo, pues que, en puridad, no le he conocido sino por sus libros ó artículos. A su padre, que tanta parte tuvo, sin duda, en el temprano mérito adquirido por nuestro llorado consocio, logré conocerle más de cerca, cuando, desempeñando él importantes funciones en la Instrucción pública, hube de mantener á su presencia y la del inolvidable Director general del ramo, Gil y Zárate, cierto debate de no poca resonancia en la Universidad de entonces, con mis amigos D. Emilio Castelar y el Conde de Casa-Valencia; recuerdo que,

después de largos treinta años, dulcemente acude con esta ocasión á mi memoria. Andando el tiempo, también tuve el placer de tratar con alguna frecuencia á su excelente madre, por lo cual, ni su nombre, ni el *médium,* como ahora suelen decir, en que se educó, ni las prontas esperanzas que despertaron su aplicación y talento fueron nunca cosas de mí ignoradas. Pero en cambio, apenas de vista supe quién él era, separados, todavía más que por la diferencia de edad, con ser bastante, por la distancia á que nos tenían nuestras respectivas situaciones. Ni en la Universidad, ni en el periodismo, ni en los círculos literarios de la juventud alcancé ya á encontrarlo; y justamente por aquellos años en que él frecuentó más, y más ilustró al Ateneo con sus discursos, trajéronme á mí alejado de esta Corporación, muy á pesar mío, ocupaciones y preocupaciones que nadie ignora.

No nos tropezamos en la vida él y yo sino una vez sola, que fué allá en los comienzos del reinado de D. Alfonso XII, cuando un tribunal de oposiciones le dió el primer lugar en la terna formada para proveer la cátedra de Literatura general é Historia de la literatura española de la Universidad de Madrid. Pudiera aquel Gobierno, presidido por mí, en uso de un derecho á la sazón indisputable, vacilar, mas no vaciló un punto, y en circunstancias todavía bien críticas aconsejé yo mismo su nombramiento, sin mirar que fuese declarado y fogoso republicano:

persuadido por un lado de su saber en la materia, bien demostrado ya con la publicación de sus *Principios de Literatura;* considerando por otro que nada tienen, con efecto, entre sí que ver la literatura ó la ciencia por oficio y para todos profesadas, y la preferencia individual respecto á forma de gobierno en tiempo y lugar determinados; no recelando, por último, de hombre que tan de veras amaba los estudios, que fuera á profanar de propósito el templo augusto de la sabiduría, levantando á deshora en él disonantes voces y escandalizándolo con los apasionados, contradictorios y falibles acentos de la discordia civil. Tal era mi convicción ya entonces, y no tuve en aquel caso que arrepentirme, á la verdad. Dejando á un lado ciertas circunstancias de índole completamente anormal y extraordinaria, y de aquellas, por tanto, que no sufren regla ó medida alguna, por lo cual todo el mundo, sin excepción ni poderlo remediar, exagera sus sentimientos ó acciones y el concepto mismo de los respectivos derechos, ni se ha visto ni espero que se vea en general otra cosa; antes bien los verdaderos hombres de saber, cual Revilla era, suelen mostrarse tan celosos é inflexibles en defender la libertad y con ella la dignidad del pensamiento abstracto ó teórico, como ser respetuosamente fieles á lo que en cada caso pide el régimen legal de los pueblos. Aquellos aplausos desinteresados que el mérito en la ciencia merece y logra, por fuerza han de halagar tanto más, de otra parte, á los que hon-

radamente la cultivan y profesan, cuanto menos sospecha quepa de que extraños afectos los produzcan ó exageren. Muy otra, sin duda, que en la enseñanza para todos, es decir, en la obligatoria, sistemática y oficial, era la posición de Revilla en el Ateneo: por eso fué con razón aquí donde su espíritu se desenvolvió en todos sentidos, dándose á conocer sin reserva y totalmente.

Forman ante todo las sociedades de esta índole centros de común recreo y de instrucción recíproca y voluntaria, pero suelen al propio tiempo serlo de libre aunque irregular elaboración científica. Ellas están constituídas, no ya por estudiosos de obligación, sino por hombres hechos, independientes, bastante duchos en la vida y en la ciencia y arte de vivir, así como en el conocimiento concreto de las cuestiones capitales que al presente se agitan, entregados ya, en fin, sobre bajeles diversos, al oleaje tempestuoso de los tiempos; motivos por los cuales, deben reputarse hoy en día por indispensables órganos de la existencia social. Porque en ellas comparecen, se miden, chocan, batallan todas las ideas sin excepción, por lo que la intolerancia misma de los encontrados sistemas teóricos reclama, y conquista á la postre la tolerancia práctica; en ellas se aprende así una cosa cual otra ninguna necesaria en nuestra época, á saber, que aquel que en la doctrina es adversario, no es ni debe por eso ser enemigo personal; en ellas, sucesiva y seguramente, se pule el carácter, el entendimiento

se afina, á la par que se acrecienta en extensión y alcance, de día en día; realízase en ellas, por conclusión, un fructuoso cambio y comercio libre de los respectivos conocimientos, de las opiniones opuestas que nacen sobre cualquier cuestión, de los efectos del vario punto de vista desde donde cabe contemplar las cosas según las consecutivas edades ó circunstancias diversas de la vida humana: cambio y comercio éste en que no hay duda que, sin que se empobrezca nadie, todos se hacen más ricos á un tiempo. Ahora que he delineado aquí ya, aunque ligeramente, lo que ha sido siempre y es el Ateneo de Madrid, la más importante, por mil razones, de las sociedades de su clase entre nosotros, bien puedo preguntar, sin riesgo de que no sea la respuesta satisfactoria: ¿cuál, en esa inadvertida y utilísima obra de todos los días, tomó nunca, en nuestra corporación, más activa y fecunda parte que Revilla? Tan sólo Moreno Nieto, se me podrá decir; y con esto quedará manifiesta la razón de que Moreno Nieto y Revilla fueran tan queridos á la par en el Ateneo.

Pero ya que al segundo de estos hombres singulares no tuve el gusto de tratarle, cual conocí y traté al primero cariñosamente por largos años, y sólo he de juzgarle por sus obras, hora es de que algún tanto hable de ellas, si he de realizar bien ó mal mi empeño, viéndome más obligado á examinarlas, aunque sea con brevedad, por lo mismo que he supuesto que sólo por

lo que dejó escrito, cabe decir lo que él era.

Y, por de pronto, ningún embarazo experimento para afirmar, con ellas en la mano, y piensen otros lo que quieran, que, en efecto, tenía Revilla, cual sus camaradas íntimos declaran, una naturaleza amante y tierna. Pero su lucha asidua, concentrada, tenaz, ya con los libros, ya con los hombres; la inquietud y el espíritu de contradicción que devoraban su alma; el no tener fe sino en su razón, de donde provenía un cierto escepticismo á primera vista poco simpático, y sus peculiares condiciones de carácter, mal escondidas también en sus obras, fueron parte sin duda para que del modo de sentir de Revilla no se juzgara siempre con acierto. Las pruebas de esto que digo, si no están en este tomo, fácilmente se encuentran en otro: en el que se intitula *Dudas y Tristezas.*

Muchos hay que se dan á componer versos por innata afición á regalar su oído con la armonía de las consonancias y asonancias, que casi sin sentir ni pensar acuden á sus labios, ó bien por irresistible inclinación á representar cuanto ven, mediante la palabra, usando de la poesía á modo de pintura hablada, no de otra suerte que los que se dedican á las reproducciones ó representaciones gráficas y plásticas prefieren una poesía muda. Tales poetas, espontáneos, abundosos, fáciles, parecen movidos (no hay más que verlos ú oirlos) por aquel singular instinto que hace cantar á los jilgueros, más bien que por deliberados acuerdos de la razón. Pululan, sobre

todo, los vates por el estilo, allá, en el florido espacio que media entre la adolescencia y la juventud, y su número va sucesivamente disminuyendo al compás que la razón progresa, y deja poco á poco de contentarse con el mero rumor de las palabras, por suave que sea, ó el fantástico relampagueo de imágenes relucientes y sonoras. No era así Revilla seguramente, y bien nos lo hacen notar sus críticos más benévolos. Ni menos fué de aquellos que, faltos de públicas tribunas ó peculiares aptitudes para comunicar en alta y elocuente prosa sus pensamientos y afectos á la muchedumbre (que los que unas y otras poseen, rara vez prefieren á las grandiosas y libres formas de la oratoria los moldes siempre estrechos de la métrica para asuntos grandes), procuran conseguir parecidos efectos, prestando á sus frases el deslumbrador ropaje del número y la rima, no sin obtener, en ocasiones, igual y aun mayor gloria que los oradores, y desde luego más duradera y universal, ya sea que tomen por asunto cosas de Dios, de la humanidad ó de la patria. No fué Revilla tampoco de los aficionados á la antigua poesía didáctica, antes bien, dió por muerto el oficio ingrato de los que se ingeniaban otras veces para trasladar asuntos de ciencia en general ó de artes, desde la prosa al verso, fiando la difusión de las exactas y frías verdades que la observación y experiencia recogen á aquella vaga y débil, aunque dulcísima voz, que oyó un tiempo la fábula en las arpas

eólicas, eternos instrumentos de la poesía lírica. Ni fué, por otro lado, Revilla, ni quiso ser un mero artista de la palabra escrita, cual del mármol los hay, por ejemplo: hombres que toman por único fin de su vida el forzar la piedra dura ó las rebeldes sílabas á revestir con adecuadas formas todo lo creado y aun lo increado, tal como lo concibe ó se lo representa el espíritu; poetas que son quizá los verdaderos y los que con más seguro paso caminan á la inmortalidad. Ni él, por fin, que habiendo estudiado de veras la filosofía, conocía y sabía practicar sus peculiares y legítimos métodos, y exponer lo más complicado ú abstruso con naturalidad, claridad y elegancia envidiables, era hombre de trocar los frenos á punto de confundir prácticamente lo metafísico con lo poético, incurriendo en los funestos errores del arte trascendental ó docente, tal y como lo han predicado y ensayado ciertos poetas modernos. Todo lo cual quiere decir, en suma, que los deseos imperiosos de Revilla, su hambre, su sed de crear y de ser, no podían satisfacerse tan sólo con las aguas fabulosas de Aganipe y las toronjas ó manzanas del soñado jardín de las Hespérides.

Otros objetos reales, distintos campos, horizontes diferentes eran los que sus ojos inquietos perseguían en el porvenir, nunca, en verdad, tan despejado y alegre cuanto él quisiera. ¿Qué le llevaba, pues, á amar tanto sus versos, hasta el punto de preocuparse de ellos, más que de nada, durante su enfermedad, y en las vecinda-

des mismas de la muerte? «Soñaba—ha dicho su estrecho amigo el Sr. Alcántara García—con la nueva edición de sus versos, como un niño con un juguete en perspectiva;» y esto cuando no podía menos de sentir probablemente que á toda prisa se le iba la existencia. La verdad era, en tanto, que hasta su ordinaria profesión de crítico literario, creándole mayores dificultades que á los demás para obtener aplausos, y acaso invencibles, parece que debiera apartarle con recelo y hasta con pavor de aquel camino. ¿Por qué lo siguió, á pesar de todo, lejos de huir de él, y con tan singular empeño? Pues no cabe otra explicación, á mi juicio, por inesperada que sea, sino que tenía Revilla un corazón profundamente sensible, al cual le hacían falta externas expansiones y amplios desahogos, con que ni la oratoria, ni la crítica, ni la ciencia en general, ó en particular la filosofía, brindan nunca, ni en los debates, ni con los artículos, ni por medio de los libros.

Que es la lírica, sin duda, el instrumento propio para la expresión de todo aquello íntimo y personal que no acierta á mantener oculto el alma, y tampoco sería bien referir á todo el mundo, ni mucho menos dar á la publicidad de la imprenta en clara y seria prosa. La ternura, el dolor, la desesperación misma, á las veces acuden al corazón del sabio como al del ignorante; y con frecuencia se ha visto que hombres formales, por naturaleza ú oficio muy reservados, no ya sólo diplomáticos, profesores ó políti-

cos, sino hasta teólogos y sacerdotes, confiesen y hagan sus flaquezas públicas al compás de la métrica, siempre deslumbradora y ocasionada á indulgencias, aunque mucho más en unas manos que en otras. Alardéase así á lo mejor de cosas que en cualquier forma prosaica sentarían mal á muchos hasta en estado de sospecha. Pero ¿qué más? Andar los hombres en ternezas, por muy autorizados y formales que sean, siempre parece menos extraño, que oirlas sin rubor las inocentes niñas ó las señoras muy recatadas; y, sin embargo, ¿cuántos besos rimados no se proponen, ó cuántas aconsonantadas libertades de índole varia no se publican en verso cada día, que nadie osaría tomarse en prosa? Fenómeno psicológico y literario es éste que de paso entrego al curioso examen de aquellos de mis lectores que gocen más tiempo que tengo ahora á mano para emplearlo en tales disquisiciones.

Con eso y todo, me he parado en este punto mucho más de lo debido; pero no podía ser otra cosa habiendo de juzgar por sus obras á Revilla, puesto que su colección de versos intitulada *Dudas y Tristezas* es de cuanto escribió, sin duda alguna, lo que nos hace penetrar más adentro en su espíritu. No bien se abren las páginas de este libro se empieza á comprender que era un hombre en realidad sensible. Yo pienso que no hay más puro y dulce amor que el que allí muestra hacia su joven y amante mujer. Desde la dedicatoria, que así empieza:

«Cuando ausente, bien mío, de tu lado
Era mi vida amarga y dolorosa,
Brotaban de las cuerdas de mi lira
Dolientes notas;»

hasta aquel desfallecido canto que del alma le arranca la desgracia de su único hijo, muerto al nacer, todos los versos que contienen el nombre de la esposa confirman mi aserto. Véase, si no, esta estrofa de la breve composición que acabo de citar.

«Por él no llores, si llorar quieres;
Llora, bien mío, llora por tí;
Y si en tus ojos lágrimas quedan,
Tu triste llanto vierte por mí.»

Lágrimas, en verdad, muchas lágrimas, y más pronto que pensaba á la sazón, había de verter por él su pobre esposa. Porque no fueron, por desdicha, sino rayos de sol de invierno los vivísimos entusiasmos amorosos que su *Locura de Amor*, su *Amor sin esperanza*, *Las dos épocas*, *La Melodía*, y alguna otra de sus composiciones manifiestan. Dióle su ternura amorosa, con ser tan verdadera y tan pura, insuficiente calor para contrastar el frío que helaba su razón; aquella razón poderosa de que en él dependían todos los afectos, mucho más que de ningún impulso instintivo y ciego. Era Revilla de los hombres de quienes se suele decir que tienen más cabeza que corazón, y con más motivo. Pero, metáforas aparte, ¿no es verdad

que el hombre ni anhela, ni ama, ni aborrece sino con su cabeza y con su razón? ¿Puede llamarse, por ejemplo, amor lo que en una entraña se siente, por muy principal que ella sea? Amó, sin duda, Revilla, movido por las necesidades estéticas de su razón, y amó por eso mejor que otros muchos que, cultivando antes los sentidos que la incógnita fuerza del cerebro, dan á sus afectos causa menos íntima, ó como si se dijera, asiento más á mano. Pero la estética, ya se sabe, no basta á ocupar la razón entera. Por eso el amor satisfecho y no harto de que por dicha gozaba Revilla, no bastaba á contentarle á mi ver; y, por otra parte, se vió bien pronto, que ni los ardores de su voluntad sedienta de acción, lo mismo en la política, que en las letras, que en el trato social, ni sus triunfos oratorios, con ser éstos de suyo tan seductores, ni nada, en fin, de lo que poseía ó podía realizar, lograba tampoco tranquilizarle. Faltábale siempre algo, todavía más esencial y necesario que lo que tenía al alcance, y su concepto del destino del hombre, confiado por él también como secreto del alma á la métrica, nos descubre este vacío por entero, abriéndonos de par en par las puertas de aquella caverna fría y lóbrega en que lentamente se paralizaba su razón. Era sobrado activo el espíritu de Revilla para apacentado en negaciones únicamente. Había nacido pensador, y pudo muy bien decir de sí, como Descartes, á quien tradujo y comentó tan concienzuda y discreta-

mente, que él no era más que *una cosa que pensaba*. Fué el propio Descartes su primero y su mayor maestro; pero desde la duda cartesiana, que, bien que incluyese lo más de lo indagable, rendía, no obstante, sus peligrosas armas ante el concepto necesario de Dios, con lo cual quedaban francas las puertas de la ciencia para todas las altas verdades metafísicas y para la misma fe, había ido luego descendiendo Revilla con rapidez suma al racionalismo absoluto, abrazándose ahora á la *ortodoxia* krausista, inclinándose después al criticismo kantiano, parando al fin en lo que nos dijo él mismo con las siguientes palabras. «La inspiración del krausista de 1875—escribió en sus postreros días—no puede ser igual á la del positivista de 1881, pues ha de saber el lector que el que esto escribe, forma desde hace tiempo en el glorioso ejército que capitanean inteligencias tan poderosas como Stuart Mill, Littré, Bain, Darwin, Haeckel, Herbert Spencer y otros muchos no menos insignes, que fuera prolijo enumerar.» Y la inspiración de que aquí habla es justamente la de sus versos, pues que puso palabras tales en el prólogo de la segunda edición de *Dudas y Tristezas*, ratificando mi juicio, de que en este libro es donde hay que buscar lo que él sintió y pensó en las interioridades del alma. Después de todo lo dicho, ¿sorprenderán ya á nadie estos versos suyos sobre *El destino del hombre*?

«Buscando la verdad hallar la duda...
Al puro cielo levantar los ojos,
Y en vez del Dios que la oración acoge,
Contemplar la sarcástica sonrisa
Y la siniestra faz de Mefistófeles;
Morir, y de la tumba en lo profundo
Hallar las sombras de la eterna noche...
¿Y para esto, soberanos cielos,
A la vida llamasteis á los hombres?»

No es costumbre que tal hipocondría se confiese en libros de ciencia, ni siquiera en conversación general; pero todavía menos se suelen asentar en obras formales, ni en discursos dirigidos al público, frases cual estas otras que, acerca también del destino del hombre, contiene la referida composición:

«Sembrar el bien y recoger traiciones...
Buscar en el regazo de las bellas
De ardiente amor los deliciosos goces
Y ver pintado en su mirada amante
El interés ó el apetito torpe...»

Ni es esto, no, para dicho, en general, sino bajo las licencias poéticas, por hombres sensatos, ni lo sentía siempre Revilla, ni era siquiera posible que lo sintiera en su estado de familia, ni aquí hay más que el desahogo violento de un alma sin fe, que no sabía vivir sin ella. Pienso que no puede estar más claro el caso.

Y para pocos será nuevo lo que tengo ya que decir, es á saber: que no tan sólo fué Revilla incrédulo, sino que únicamente en la incredulidad mostró alguna constancia. Parecía

tal incredulidad en él primero sentida que pensada, gracias quizá á la prematura lectura que por recreo hizo en sus primeros años de los libros de los enciclopedistas, valiéndose tal vez de los ya olvidados de su padre, hombre docto, sin disputa, pero educado en los albores del siglo presente, lo cual hace presumir que no faltarían de su biblioteca ni los tratados de literatura clásica y neo-clásica, ni los de la filosofía superficialmente materialista que precedió á la revolución francesa. Las lecciones filosóficas que oyó luégo en la Universidad, las doctrinas diversas que profesó más tarde por sí mismo, no hicieron otra cosa que exasperar y exagerar su originario escepticismo religioso. Pero al fin de la jornada no hay más que estas dos situaciones de espíritu en que elegir para toda razón activa y ambiciosa: ó la de creer, ó la de darse á la desesperación; y para mí, fluctuando entre una y otra, aunque algo más vecino á la desesperación, caminó por la vida el cantor del *Destino del hombre.* Nadie, en el ínterin, era más dado á afirmar por espontáneo impulso de su naturaleza que Revilla; su espíritu estaba constituído para el dogmatismo, mucho más que para el escepticismo; y sin embargo, la escuela filosófica á que últimamente andaba afiliado no le ofrecía sino externas y menudas investigaciones, brindándole sólo con la realidad objetiva por asunto, ó con estrictas y secas inducciones á lo más, so pena de renegar del sistema. ¿Es esa escuela científica la mejor? Yo no lo pienso cier-

tamente; pero tampoco tengo por qué negarlo aquí, ni aun por qué ponerlo en duda. Básteme decir, y con profundo convencimiento, que no podía ella satisfacer las necesidades de un espíritu como el de Revilla, metafísico por ley de su sér.

No era él, no, de aquellos investigadores pacientes, fríos, modestos, verdaderamente resignados con la desproporción entre los medios y los anhelos ó fines científicos, capaces de contentarse, en consecuencia, con los descubrimientos lentos y parciales de la experimentación, utilísimos y con frecuencia gloriosos en sí mismos, pero siempre exiguos si se les compara con los profundos misterios que quedan y quedarán siempre por descifrar del universo. A tal linaje pertenecen los naturalistas, y los físicos ó químicos de oficio, y aun por eso apenas hay otros positivistas de verdad que los que se educan en los laboratorios y en la esfera de las cosas donde realmente cabe la experimentación. Para estos el afirmar y el negar *a priori* es siempre cosa grave, cuando los hombres como Revilla, por el contrario, impulsados hasta sin sentirlo por la temeridad inseparable de la especulación, nada hallan tan fácil como afirmar ó negar lo que examinan los ojos de su inteligencia. Y ni siquiera afirman ó niegan á medias, ni con la serenidad y reposo de alma que sólo presta un tardo pero definitivo convencimiento. Lejos de eso, y cual si desconfiasen y tuvieran secreto miedo de aquello propio que públicamente contradicen ó insultan, escápanseles á lo mejor del

pecho inesperadas é indiscretas voces, semejantes á las que suelen dar los que azorados caminan por una soledad ó en las tinieblas. ¿No fué por ventura un medroso cantar de esta especie aquel blasfemo terceto con que concluye el soneto de Revilla á *Jesús crucificado*?

Por tal téngolo yo, cuando menos, mirando en conjunto el cuadro que á mi vista ofrecen la movilidad continua, el desasosiego, la incertidumbre con que vivió y desgraciadamente terminó Revilla sus días. Con que terminó, he dicho y con ligereza, porque en realidad ¿quién lo sabe? Pues que ya he tomado por sonda de su espíritu los versos de *Dudas y Tristezas*, citando algunos en que alardeó de la duda y aun de la notoria incredulidad que padecía, séame asimismo lícito recordar otros que en tal poeta y tal libro positivamente disuenan, mas dejan portillo abierto á la idea de que no fué la incertidumbre quizá el postrer sentimiento de aquella clara, profunda y sincera conciencia. Poco importa eso á los que del todo la juzguen ya extinta; mucho á los que tan sólo la reputan ausente, y tiénenla por viva aún, allá en las regiones arcanas donde va desde este mundo el alma inmortal. Titúlase la composición á que aludo *La Cruz de Piedra*, y hay en ella tan notables quintillas como las siguientes:

«Cruz que en desierto camino
Alzas tus brazos de piedra,
De amor recuerdo divino

Que se oculta al peregrino
Entre follajes de yedra...

—

»Es tu belleza sombría
Recuerdo de la grandeza
Del justo, que no tenía
Siquiera una piedra fría
En que posar la cabeza...

—

»Y acaso, al mirarte así,
Tan solitaria y desnuda,
Alienta dentro de mí
La santa fe que perdí
Al impulso de la duda.»

¿Qué, si vacilación no, en aquella incredulidad aparentemente empedernida, significaban ya tales versos? Lo que es que echaba en ellos de menos Revilla algo que á su razón le hacía falta, paréceme desde luego indisputable. Afirmar no obstante que con efecto volviera á alentarle algún momento la fe perdida, sería, lo confieso, temerario. Quizá fluctuó, como yo sospecho; quizá no fluctuó ni aun en el último instante lúcido de su razón y de su vida, y á esto último pueden muy bien inclinarse los más de los que le conocieron de cerca; pero lo primero no carece, en verdad, de indicio, según se acaba de ver, y nadie, por tanto, podrá tampoco decir con seguridad completa que el inspirado cantor de *La Cruz de Piedra* muriera sin percibir la santa luz de la verdad.

Cuando algo faltase en los versos de Revilla para darle por entero á conocer, de cierto se encontrará en el presente volumen, y bien á las

claras, sin necesidad de la menor investigación. Al par que poco sensible y tierno, ¿no hubo quien le supusiera asimismo descontentadizo, malévolo, quizá envidioso, por causa de sus artículos de crítica, y de crítica contemporánea? Nada tiene tal cosa de particular, porque los del oficio eso suelen recoger por precio de sus trabajos. Pero que Revilla era también diferente en esto de lo que pensaban muchos, muéstranlo de sobra sus *Bocetos Literarios*. No cabe más cariño que el que tuve yo, por ejemplo, á Adelardo Ayala, ni en más grado que yo ha estimado ni estimará nadie su mérito; mas con todo eso declaro ingenuamente que echo poquísimo de menos, tocante á alabanza, en el juicio crítico que bajo el título de *Boceto* hizo Revilla de él y de sus obras. De seguro, los muchísimos apasionados que tuvo justamente en vida, y entre los cuales pido yo también lugar preeminente, aquel escritor insigne que se llamó Mesonero Romanos,—otra de las grandes pérdidas del Ateneo en estos postreros tiempos,—nada tienen que reprender tampoco en el *Boceto*, de parecido admirable, que Revilla le dedicara. No sé yo, por otra parte, si Valera, Campoamor, y Tamayo, si Zorrilla, Alarcón, y Núñez de Arce, si Pérez Galdós, y Echegaray, si el novelista Fernández y González están satisfechos de los bocetos que en la galería de Revilla les pertenecen. A mí se me figura que los más de ellos, cuando menos, pecarían de descontentadizos si no lo estuvieran; mas esto de la

identidad ó desemejanza entre el juicio que todo hombre tiene de sí y el que forman de cada cual los otros, es asunto por todo extremo delicado, y sobre el cual hay que pasar con pie ligero. Lo que sin riesgo creo afirmar es que ni el menos favorecido en su boceto podrá con razón decir que le quisiera mal el pintor y que se pusiese á afearlo de propósito. No era, que nadie lo es, infalible: pudo de buena fe errar, y erró algunas veces. Pero ni el menor rastro de acritud, de mala fe, de antipatía, de envidia se advierte seguramente en los tales bocetos. Hay, por el contrario, benevolencia, entusiasmo, amor en las dichas páginas, y en grado tal, que rara vez se advierte en los juicios de los contemporáneos cuando de todo punto son, como los de Revilla eran, desinteresados é independientes.

Tráeme ya esto, como por la mano, á tratar de los trabajos críticos de Revilla, aquellos á que consagró más tiempo, y que llenan principalmente el libro á que las presentes páginas preceden. Y debo ante todo decir, que soy yo de los que piensan, apartándome de opiniones no sólo respetables para mí, sino pudiera decir simpáticas, por ser cuyas son, que el mayor título de gloria de Revilla consiste en sus trabajos críticos. No era él poeta en el sentido que se quiere y suele dar hoy á la palabra; no filósofo, aunque supiera mucha filosofía, porque le faltó pensamiento original, ó siquiera perseverante, en el mundo de la especulación; no verdadero erudito, por más que poseyese instrucción vastísima;

y tampoco logró ocasión ni tuvo espacio, aunque sus aptitudes fueran singularísimas, para formarse del todo, y aparecer grande orador. ¿Cuál, pues, de sus especialidades cabe comparar ventajosamente con la de crítico? Ni es tan sólo relativa mi preferencia, sino que en conciencia digo que, ó mucho me equivoco, ó ha habido entre nosotros poquísimos que, en calidad de críticos, no ya le superen, sino le igualen. Repasando la memoria, se echa pronto de ver cuán difícil cosa sea encontrarle dignos rivales. Fundada en principios, por fuerza tenía que ser su crítica intransigente á las veces con las exigencias ó manifestaciones del gusto arbitrario, casi instintivo, de que siempre se dejan guiar los más. De otra parte estos principios mismos eran, cual todos, discutibles, para los unos ciertos, falsos para los otros; porque en materia de gusto, ya se sabe, nunca, y menos en nuestra época, cabe pretender unanimidad de pareceres. La propia Estética es hoy en día quizá la más incierta y confusa de las ciencias especulativas. Tenía, en el entretanto, Revilla demasiada superioridad, sobrados estudios, firmeza por demás, para seguir con docilidad la corriente de los ajenos juicios. Todo esto junto con el natural clamor de los desfavorecidos por su crítica, cuando quería bien acerada y cruel, ha dado origen á que entre muchos se acredite la idea de que no era mayor en él, que las demás, la calidad de crítico. Otros, que de buena fe y respetando su probidad literaria y vasta doctrina,

participan de tal opinión, padecen á mis ojos un disculpable, pero evidente error. Por mi parte no puedo menos de pensar, ya lo he dicho, de muy distinta manera. Y por de contado, hablo sólo de Revilla como crítico literario, que no quiero confundir ni su doctrina ni su gusto en esto, con su gusto ó doctrina tocante á las demás artes. Pues si hay quien piense que basta una misma educación y poseer una propia doctrina para juzgar con igual acierto en todas, no soy yo de ellos, por cierto, antes me inclino á lo diametralmente contrario.

Principios hay, en realidad, universales que, á pesar de las oscuridades de la Estética, cabe con certeza aplicar y con idéntica razón á un cuadro, una estatua, una pieza de música, un drama ó una composición lírica; pero son pocos. Ni es tampoco muy grande el auxilio de esos principios universales cuando se trata de decidir del mérito concreto de tal ó cual obra artística. Yo no sé que ni Juan Joaquín Winckelmann, ni Carlos O. Müller, ni los más de los críticos entusiastas y profundos que han puesto al descubierto, singularmente en estos cien años últimos, los misterios divinos de la estatuaria griega, fueran también extremados en el conocimiento de la buena música, ó de los buenos versos. Pudo, pues, tener Revilla muy acertado gusto en literatura, y malo, rematado, en otras artes. Por lo que toca á la escultura, lo sé casi de cierto, sin más que leer las siguientes palabras de su discurso sobre *la crítica, el gusto y el*

arte, bien que fueran aplaudidísimas de los que las escucharon.

«En pleno siglo XIX», decía, entre otras cosas, «si vais á ver una clase de pintura ó escultura, observaréis que, contra lo que exige el estado de nuestras costumbres, que quieren ver reproducido algo real y vivo, que todos sentimos y que todos conocemos, se manda á los jóvenes aspirantes pintar la batalla de las Termópilas, ó el triunfo de Alejandro Magno, que no nos importa absolutamente nada y que no sirve para ningún objeto.» Aquí es donde reza el discurso que se oyó *bien, muy bien*, y donde yo, por ejemplo, habría apretado quizá los labios para que no se me escapasen otras y muy diferentes exclamaciones. Principalmente por lo que hace á la escultura, bastan, á mi juicio, tales palabras para comprender que no estaba del todo Revilla en las intimidades del eterno arte de Fidias. Mas ya que le censure en esto, debo, en descargo suyo, decir que no es el único crítico moderno que haya profesado tales ideas. Los hay, por el contrario, muy conocedores de los monumentos, de las escuelas distintas, y de toda la historia en general de la sublime escultura helénica; capaces de enumerar de corrido todas sus producciones notables; verdaderamente eruditos y sabios en la materia, que no están distantes de pensar lo que pensaba Revilla cuando dijo las frases que dejo copiadas. Pero ni más ni menos que aquel insigne crítico en literatura, pienso que se equivocan estos también, con ser jueces

especiales y muy autorizados en materia de artes.

Lo que así se pretende condenar, sin duda alguna, es el estudio de los modelos, y de los asuntos clásicos, como fundamento de la educación artística, y con las propias ó mayores razones se podría sostener, á no dudar, que el estado de nuestras costumbres exige, que ni Virgilio, ni Horacio, ni Cicerón continúen sirviendo de modelo en las cátedras de literatura ó elocuencia; cosa que no pensaba Revilla de cierto. A título de paradoja académica es como se puede sostener eso únicamente, y aun yo lo mantuve en la Universidad en ya lejanos días, mucho antes que con bastante mayor formalidad se discutiese en Francia; pero no de otro modo. Nada pierden seguramente la pintura histórica, ni la sagrada, ni ninguna de las grandes formas y manifestaciones de ese arte, aunque mucho más realista por sus medios que la escultura, con estudiar las líneas admirables de la estatuaria, de los bajorelieves, de los mismos frescos antiguos; que ellas por lo menos enseñan á ver bien el natural y á representarlo en su verdad esencial, ya que no se quiera que enseñen á embellecerlo é idealizarlo. Reconozco desde luego que los cuadritos de género que están de moda no exigen imperiosamente modelos clásicos, ni casi modelo vivo, y que suelen tener con el maniquí bastante. Pero esta realidad, por lo común servil, que la pintura, sobre todo en sus mal llamados cuadros de género, fabrica, no hay que pedírsela nunca al mármol de Carrara ó Paros, mate-

ria de suyo cándida, desinteresada, ideal, que no bien pierde el incomparable encanto de las líneas clásicas, aparece destituída de su peculiar valor, pues que lo real y lo vivo se avienen, sin comparación, mejor con lo que ostenta sus naturales colores. Ni importa que hubiera en la clásica Grecia estatuas en mayor ó menor grado polícromas, ó coloridas, para destruir este aserto, que también las hay en España por cierto, y dan más que suficientes medios para comprobar mi proposición. Somos justamente especialísimos los españoles en este género de escultura, y sin pena alguna confieso que no hay en el mundo santo de piedra que mueva á la devoción que mueven las sin duda admirables imágenes de Gregorio Hernández en Valladolid, las de Martínez Montañés en Sevilla, las del mismo Zarcillo en Murcia, porque lo que el pueblo piadoso busca en ellas, no es arte ante todo y sobre todo, sino el espectáculo consolador de la imperfecta naturaleza, interior y con frecuencia invisiblemente redimida y embellecida por el espíritu cristiano. Pero colocad con todo eso en el Vaticano ú el Capitolio esas tales estatuas pintadas, siendo como son, en su clase, excelentes, y decidme: ¿habrá nunca ojos de artista, ó de imparcial crítico, que las prefieran al Apolo de Belvedere, ó siquiera al Gladiador moribundo, ya que no convenga recordar á tal propósito obras de asuntos más profanos? No sufren, cual yo he dicho muchas veces, comparación semejante en el Vaticano ni la *Trans-*

figuración, ni la *Madonna* de Foligno, ni la *Comunión de San Jerónimo,* con la estatuaria antigua, cuando se sale de las galerías donde resplandecen aquellos divinos mármoles para entrar en el salón que contiene prodigios tales de pintura. Y si lo mejor dibujado en colores que conoce el mundo, sucumbe al puro poder de las blancas líneas clásicas ostensiblemente, ¿habrían de soportar ni un momento la comparación nuestras estatuas pintadas y aun vestidas, por bonísimas que en sí sean? ¡Ah! no: cultívese en buen hora lo positivo, lo más realista en todas las artes y en la propia escultura, no me opongo á ello, ya que al presente triunfan las doctrinas empíricas en todo, y así se sentirá más satisfecha la lógica común y social; pero déjennos tranquilos los asuntos clásicos y las estatuas de piedra. No hay pensador que niegue hoy ya la legitimidad, el mérito, el valor inmanente de la historia como origen de lo presente y necesario punto de partida á lo futuro, y casi ha pasado á ser dogma en la ciencia la necesidad de estudiar y contemplar asiduamente todos los grandes hechos realizados por la humanidad en los sucesivos caminos que hasta aquí ha recorrido. Téngase, pues, por la moderna crítica en cuenta que uno de los mayores, entre los hechos más grandes, es, á no dudar, el arte clásico, y principalmente la escultura de Grecia, con sus Dioses, semidioses y héroes, con sus míticos combates, con los maravillosos torsos y miembros de sus ninfas, aunque estén sin pupilas, sin pes-

tañas y sin color. De esto, que les falta á ellas, hay siempre de sobra, y muy vivo, y muy apetitoso, en el mundo real.

Fuera de toda medida, me he detenido aquí ya, por lo cual pido perdón á mis lectores. Pero háme movido en gran parte el propósito de hacer notar que esta opinión acerca del arte clásico, en que tanto sabor se descubre de novedad revolucionaria, está, por más que sorprenda á muchos, en total contradicción con el espíritu general que informaba los trabajos críticos de Revilla. No cabe duda, en mi concepto, que sus opiniones religiosas, filosóficas y aun políticas, bien que no fuesen tan exaltadas como sonaban, por lo menos hacia el fin de sus días, comúnmente andaban desacordes con las literarias. Mas la contradicción que ofrecía en este punto no fué sólo suya, que traía larga fecha. Era, en puridad, aquella misma de los serviles neo-clásicos ó pseudo-clásicos del siglo décimoctavo, que alardeaban á la par de independencia ó rebeldía tocante á las cosas de Dios y del Estado, y de ciega sumisión á los decretos bien ó mal entendidos de las *Cuatro Poéticas*. No hay que olvidar que Revilla había sido educado por su padre, cuyo talento y saber tuvieron por fuerza que influir en él poderosamente, no sólo en los primeros años, sino en toda su vida de escritor, hasta sin darse cuenta muchas veces. Débese por cierto á nuestro Revilla una edición de la *Vida artística de Isidoro Máiquez*, de su padre, obra en que se deja entender cuán

grande afición profesara éste al arte dramático, la cual todavía se prueba más por cierta *Memoria* que hacia 1833 le premió la *Real Academia Sevillana de Buenas Letras,* y leyó en sesión de 6 de enero del mismo año; trabajo crítico que tenía por objeto el *Juicio crítico de Moratín como autor cómico, y comparación de su mérito con el del célebre Moliére.* Ambas obras, dedicada la una al primero de los actores, y la otra al primero de los autores dramáticos de su juventud, claramente demuestran que D. José de la Revilla no era un aficionado así como quiera al arte dramático, que merece ser contado además entre los escritores más correctos y elegantes de su época, y que era crítico, erudito, sensato, en todos conceptos consumado hombre de letras, maestro digno de su brillante hijo y de quienquiera.

Formado en las doctrinas rigurosas de las escuelas salmantina y sevillana, que á fines del siglo anterior y principios del presente florecieron, tenía no obstante, el D. José, miras más amplias que en general mostraron sus contemporáneos, y era admirador entusiasta «*de los ingenios peregrinos*,—dice,—*bien que manchados no pocas veces con rasgos de un gusto corrompido, asombrosos en la invención, grandes en los caracteres, amenos en el diálogo, de lenguaje y estilo con frecuencia escogido y bello, de tanto gracejo y fuerza cómica;* Proteos asombrosos, en fin, que se prestaban á todas las formas imaginables, logrando con ellas embebecer el

ánimo y deleitar la fantasía.» No había dicho más ni mejor cinco años antes D. Agustín Durán en su famoso discurso sobre el influjo que había tenido la crítica clásica «*en la decadencia del teatro antiguo español,*» y sobre el modo con que debía éste ser considerado «*para juzgar convenientemente* de su mérito peculiar.» Pero D. José de la Revilla era á pesar de eso mucho más *moratiniano* y bastante menos romántico que don Agustín Durán. En su concepto, la *Poética* de Juan de la Encina, el *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva, la *Filosofía antigua poética* de Pinciano, las *Tablas poéticas* de Cascales y la *Ilustración de la Poética* de Aristóteles, por Salas, enseñaban todo cuanto había que saber sobre poesía dramática. Era, en suma, un hombre hecho de encargo para aplaudido y premiado como lo fué por el estimable escritor de romances D. Manuel María del Mármol y cuantos vivían ó residían aún á orillas del Betis, de aquel docto grupo de literatos que capitanearon Reinoso, Blanco y Lista; *moratiniano* acérrimo, no menos que Tineo, Salvá ó Hermosilla; convencidísimo, por tanto, de que el concepto que de la comedia dió el autor de *El sí de las niñas*, en el prólogo á las suyas, encerraba la verdad absoluta sobre la materia. Juzgaba, pues, el padre y maestro de nuestro moderno crítico indispensable que de toda representación resultaran «puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas, por consiguiente, la verdad y la

virtud.» Natural consecuencia de esto fué que la revolución dramática que por los años de 1827 inauguró Víctor Hugo en Francia, proclamando el arte por el arte, y la rehabilitación y hasta apoteosis de lo grotesco, engendrador de «lo disforme y lo horrible por un lado, y por el otro de lo cómico y lo bufón,» en el célebre prólogo á su drama intitulado *Cromwell,* la cual revolución tres años más tarde quedó triunfante, después de las escandalosas batallas, más bien que primeras representaciones de *Hernani,* contase á D. José de la Revilla entre sus más fogosos adversarios. Tratóla sin rebozo de «*mal entendido romanticismo, que amenazaba transformar el siglo* XIX *en el de los monstruos y las quimeras*, y de *furor melodramático.* ¿Y sorprenderá ya á alguien que hombre criado en tales pañales supiese contener, por lo que hace á la crítica en general, y sobre todo á la dramática, aquella intensa sed de novedades que por lo común devora á la juventud de este siglo, y que nuestro Revilla más frecuentemente que muchos, en otros graves asuntos sentía? ¿Parecerá de hoy más tan extraño que, ya que en materias religiosas se dejase arrastrar por las elegantes pero triviales ironías ó chanzas del enciclopedismo, ó por ciega confianza en su propia razón y en el saber científico, y siguiera, sin bastante reflexión quizá en política, la inevitable *moda* republicana de los primeros días de nuestra revolución de setiembre, conservase un gran respeto en la crítica, y sobre todo en la crítica dramática, á los

antiguos principios? Ellos le había dejado por único caudal su padre, y la Memoria premiada en Sevilla era ciertamente un honroso timbre de su apellido, que del todo no quiso nunca, é hizo muy bien, repudiar.

Pero supuesto que su doctrina crítica en general está ampliamente expuesta al final de este tomo, y que en especial sus revistas teatrales, aunque falten de él, son bien conocidas de todos, inútil sería que indicase yo ahora hasta dónde iban confines sus principios y dónde empezaban á separarse de los de su padre. Por de contado que padre é hijo detestaban igualmente los dramas románticos; pero vivía este último en época muy diferente, habíale sido dado contemplar mayores horizontes, era, en fin, un espíritu dotado de gran personalidad ó individualidad y de muy osada iniciativa, y con tales condiciones, no había de seguir en todo á su anticuado, prudente y modesto padre. El influjo de éste último en él muy á la vista está de todas suertes, y no necesita más detallada y particular demostración.

A mí, en tanto, se me hace ya tarde decir que en lo que más conforme estoy con el malogrado orador y crítico del Ateneo es en la doctrina literaria. No que él ó yo hayamos sido nunca clásicos por la manera incompleta, convencional, estrechísima con que todavía lo eran muchos de los hombres de letras de ha medio siglo. Para no hablar sino de Revilla, las páginas de este libro á cada paso enseñan que él es-

taba al tanto de todas las ideas, de todas las inspiraciones, de todos los justos anhelos, de todas las libertades necesarias que han introducido y hecho decisivamente triunfar en la literatura los nuevos tiempos, y nadie osaría, sin ser unánimemente desmentido, pretender que estuviese el suyo en contradicción frecuente con el espíritu moderno, que no lo comprendiera, que se hallase anticuada ó supeditada á preocupaciones desacreditadas su razón. Pero Revilla—cosa singular en quien fué ó pasó entre nosotros por tan ardiente revolucionario—no lo era de suyo en nada, y en las letras menos, antes bien tenía en el fondo mucho, muchísimo de conservador. He dudado yo en estas páginas mismas que fuera tan inflexible al fin y al cabo su radicalismo religioso cual pareció siempre; quizá otros duden ó hayan dudado ya de que fuese irreconciliable su radicalismo político; y en cuanto á su radicalismo literario, si lo profesó ú aparentó algunas veces, es evidente que se encuentra formalmente contradicho en no pocos párrafos de este volumen.

Pésimo radical tenía que ser en otro caso el hombre que con tanto ardor defendió la creación de un *Teatro oficial* en España, semejante al *Teatro Francés*, y escribió en apoyo de esto las siguientes palabras:—«No queremos en manera alguna atentar á la libertad *racional y prudente* de que debe disfrutar el arte. Ni queremos que no haya más teatros que los que el Gobierno sostenga, ni tampoco que los teatros

costeados por empresas particulares hayan de someterse á una legislación despótica; *pero sí pensamos que la libertad del arte (como todas) ha de someterse á límites y reglas,* porque lo absoluto es palabra que no tiene sentido tratándose de cosas humanas; lo ilimitado y lo ilegislable son cosas inconcebibles en el organismo social, y en el conflicto y choque de los derechos y de los intereses no debe dejarse la solución al acaso ni confiar ciegamente en la eficacia de la libertad, que no cura por sí misma los males que causa, como vulgarmente se dice, si no está sometida á superiores reglas de justicia y de conveniencia social.»—No es otra por cierto mi opinión, á pesar de haber defendido con muy diferente alcance el principio de *la libertad en las artes.* Lo que más importa aquí observar es la desconfianza que con tal ocasión muestra Revilla hacia el gusto público, hacia el éxito inmediato, hacia las preferencias arbitrarias de la crítica vulgar, hacia la opinión de las *mayorías* para el mantenimiento del buen gusto en la literatura dramática. Pero ¿qué más? Revilla afirmó constantemente que él se hallaba en *el justo medio*, sin esquivar siquiera por supersticioso horror esta frase, de las opiniones críticas extremas. En una ocasión dice:—«Yo tengo la desgracia ó la fortuna de estar siempre fuera de todos los extremos; y digo que es gran desgracia, porque el que en tal situación se encuentra siempre está recibiendo descargas por derecha y por izquierda: si no estoy

conforme con la conservaduría literaria y artística, *menos* lo estoy con la demagogia que se levanta.»—En otra parte, al juzgar las obras poéticas de la contemporánea literatura portuguesa, escribe con más extensión:—«Todas las exageraciones, todos los furores de la demagogia socialista, todos los nobles entusiasmos de la democracia también, hierven en estos ardientes cantos, verdaderos gritos de guerra contra la organización social de la época presente. A decir verdad, no todo es digno de plácemes en estos cantores de la nueva idea. Fácil es advertir, al estudiarlos, que la democracia portuguesa sigue los mismos pasos que la española siguiera en otros tiempos, que la filosofía hace otro tanto, y que el vecino reino se halla en un estado muy semejante al que nosotros hemos atravesado. Ni sus frecuentes relaciones con Inglaterra bastan, por lo visto, para apartarle de *la fatal influencia francesa*. La democracia apocalíptica y teatral de Víctor Hugo y de los adoradores del 93; el socialismo sentimental de Michelet, Eugenio Sue y el autor de *Los Miserables;* las vanas declamaciones de Quinet y Pelletán, las exageraciones y locuras de la secta jacobina: he aquí las fuentes en que beben su inspiración estos poetas. Un deísmo vulgar, un racionalismo clerófobo y apasionado; tales son también las doctrinas filosóficas que en sus producciones alientan. ¿Será ley fatal de las democracias latinas caer en constantes exageraciones y dar á la libertad el aspecto idealista, teatral y declamatorio, con mezcla de fanático y

sanguinario, de que en mal hora la invistieron los hombres de la revolución francesa?»—No quiero multiplicar las citas. ¿Se necesitan más tampoco para estar seguros de que no era Revilla un crítico de escuela revolucionaria, y que no siendo tampoco *reaccionario* ó campeón de doctrinas ya justamente abandonadas, era en esto ni más ni menos que lo que son hoy los conservadores en todas partes, por más que no consintiera en recibir ni llevar el nombre de conservador?

Ni quiero ni puedo ya, que demasiado me he extendido sin sentirlo, exponer mi opinión aquí sobre cada cual de los importantes trabajos críticos que este tomo encierra. Léalos con atención el curioso, y verá cuán cierto sea que Revilla merece el lauro de fino, discreto y, en suma, excelente crítico. Quisiera yo que, después de bien leído y meditado su artículo relativo al *naturalismo en el arte,* me citase alguien uno solo superior, ó muchos que siquiera con él compitan en firmeza de principios, sagacidad de análisis, profundidad de observación, ó claridad y tersura de estilo, entre cuantos se han escrito sobre crítica literaria en nuestra lengua. Para mí, es asunto ése de que se ha de hablar todavía bastante, con ser mucho lo que se ha escrito ya; pero nunca se dirá nada mejor. Podrá, por otra parte, diferir cualquiera de la opinión sustentada por Revilla en el artículo intitulado *El condenado por desconfiado ¿es de Tirso de Molina?;* pero no negar, sin injusticia, que haya en él

novedad, penetración de juicio y gran fuerza de razón. Acerca del tipo maravilloso creado por Tirso en el *Tan largo me lo fiáis* ó *El Burlador de Sevilla,* hizo también Revilla muy atinadas observaciones críticas, si bien dejándose llevar un tanto de los principios de la estética idealista, que pide constante unidad psíquica y absoluto rigor lógico en los caracteres, al condenar, quizá más de lo debido, que el discreto mercenario, mal oculto por aquel seudónimo famoso, mézclase en la conducta de su héroe lo grande y lo pequeño, la temeridad y la astucia, la hidalguía y la perfidia, cosa en que principalmente consiste la novedad y singularidad de muchos dramáticos modernos. Y, en resumen, no hay un solo artículo de los aquí reunidos sin gran valor crítico, y cuya lectura no preste alguna enseñanza al lector, por ilustrado que sea. Bueno es advertir, además, pues si no es mérito éste para algunos, para muchos lo es grande todavía, que no hay en todo el tomo, ó por lo menos no he encontrado yo, en la lectura que he hecho de él, frase alguna que ofenda los oídos religiosos. Lejos de eso, cuando en alguna ocasión, como á propósito, por ejemplo, de *El Condenado por desconfiado,* se le ofrece hablar del catolicismo, comparándole con el protestantismo, decididamente se pone de parte de la antigua y santa religión en que fué por su buena madre educado. No debe ser, pues, recibido por nadie este libro con desconfianza, ni juzgado por lo que en otras partes haya escrito ó dicho

el autor. Obra de carácter crítico, no hay que buscar en esta sino opiniones literarias, ni temer otra cosa que los errores inexcusables del autor, que, hombre al fin, erraba sin mala intención muchas veces. Y, en conclusión, digo que ojalá se publicasen con más frecuencia libros de mayor, ó siquiera igual mérito y utilidad en España.

A. Cánovas del Castillo.

DISCURSO PRELIMINAR.

MANUEL DE LA REVILLA.[1]

Honrosa y difícil misión me ha encomendado la ilustre Sociedad del Ateneo de Madrid imponiéndome la obligación, que cumplo gustoso, de inaugurar esta solemnísima fiesta literaria destinada á rendir un tributo de admiración y un recuerdo de gratitud á nuestro malogrado compañero el inolvidable Revilla.

Al aceptar el encargo, os declaro, sin falsas modestias, que me faltan títulos efectivos merced á los cuales pretenda asociar mi humilde nombre al ya inmortal de Revilla; pero me sobran títulos personales, que son los únicos que ante vosotros aduzco para solicitar por breves momentos vuestra atención, exponiendo según mi leal entender y saber cuanto pensé y sigo pensando acerca del incuestionable valer y representación de Revilla.

La amistad fraternal con que me honró Revilla, sólo interrumpida por menos tiempo que dura nube de verano, gracias á veleidades geniales de ambos; la educación casi idéntica que tuvimos los dos durante largos días; el trato continuo, íntimo y afectuoso que engendran la comunidad de ideas y la homogeneidad de aspiraciones, fueron, en vida de aquel malogrado amigo, motivos bastantes para que yo

(1) Discurso leído por el Sr. González Serrano, el 17 de diciembre de 1881, en el Ateneo de Madrid, al celebrar dicha Sociedad la velada en honor del malogrado Sr. Revilla.

estimara como propios los triunfos que obtenía. Dispensad á mi afecto que yo considere como algo que me es propio el merecido tributo que en este momento pagáis al que fué hijo predilecto de esta ilustre casa.

Muéveme á la vez para mostrarme propicio á tomar parte en estas solemnísimas fiestas la alta idea que yo tengo de ellas. Muestran en efecto las veladas, aniversarios seculares y centenarios civiles con que la generación presente gusta honrar sus legítimas glorias (los hombres que han hecho y producido algún eco en la vida social); muestran estas solemnidades en pro del talento algo más que un renacimiento del antiguo paganismo y algo menos que un endiosado y satánico orgullo. Revelan un culto amplísimo, justificado al mérito, un tributo á la tolerancia y un medio para hacer viable, por cima de todo sentido estrecho de secta ó creencia, la salvadora idea de que todo el que trabaja por lo bueno y por lo justo debe ser considerado y presentado como enseñanza elocuente y como ejemplo respetable que han de imitar todos los que le sobrevivan.

No implica, no, este culto al *Humanismo* presunción satánica, hija natural del descreimiento presente, como entienden algunos; antes bien significa majestuosas manifestaciones del espíritu colectivo, que congregan las voluntades más encontradas para honrar las obras de todos aquellos que no han consentido se enerven sus energías por un egoísmo prosaico; que han oído y repetido dentro de sí el grito heróico del *Excelsior*, y que han derramado con profusión y con más ó menos éxito la flor de sus fuerzas en el impulso que constantemente necesitan el individuo y la especie humana para proseguir el camino de su perfectibilidad y progreso.

Honrar al hombre, no por lo que tiene de hombre, ni por las flaquezas que le son inherentes, sino honrar al hombre por sus obras y por los ideales que le inspiraron, es cumplir un acto *religioso* en el pleno sentido de la palabra. Guardaos de rechazar tal aserto, por extraño que os parezca, con una negativa; porque ó el mundo es una nonada, nuestra existencia vil juguete de un poder maléfico, la realidad una miserable comedia digna de la sarcástica carcajada de un Mefistófeles, ó el mundo es algo positivo, nuestra existencia solidaria con las demás en un orden conocido ó pre-

sentido, y la realidad una obra á la cual colaboran todos los hombres en su límite y grado.

Y si todos los hombres cooperan al cumplimiento del destino de los demás, los primeros, los que por sus dotes condensan en la mirada de águila del genio los anhelos y deseos de toda una edad, son hombres dignos, no por su individualidad, flor de un día, sino por su obra, lothus de lo eterno, del culto y respeto de los demás, del culto religioso que recomendaba el ateo Proudhon, y de la inmortalidad en que creía el panteista Gœthe.—Ni tiene, ni puede tener, fijaos bien, otra explicación el culto y respeto con que de tiempo inmemorial rodean los hombres la muerte; ni significa tampoco otra cosa el sabio aforismo del común pensar, que afirma que «honrando á los muertos ilustres, nos honramos á nosotros mismos y nos hacemos partícipes de su gloria.»

Que Revilla es digno de semejante distinción, que para él está perfectamente justificado tal tributo, os lo dice el acuerdo tomado por esta y otras sociedades científicas para celebrar en honor suyo una velada.

Pecára de olvidadizo, cuando no de ingrato, este Ateneo, si no se apresurara á participar del sentimiento que á todos los que le conocieron ha causado la prematura muerte del malogrado Revilla. Evocad por ligero esfuerzo del recuerdo las brillantes discusiones que han tenido lugar en este mismo salón sobre todos los problemas que más han conmovido y conmueven las entrañas de esta agitada sociedad; haced memoria y recordad los ecos con que resonaban en esta cátedra años atrás los dolores producidos por las injusticias sociales, los ideales que acariciaba el pensamiento libre, las nobilísimas aspiraciones de la democracia moderna, la justísima causa de la emancipación de todos los oprimidos, desde el siervo de sí mismo por obra de un fanatismo ciego, hasta el esclavo, víctima de la inicua explotación del hombre por el hombre; y siempre que recordéis defensas elocuentes de todo lo que quiere, exige y desea el nuevo régimen, se destacará ante vuestra memoria aquella palabra acerada, certera, en ocasiones fría, á veces arrebatada, pero siempre atractiva y seductora del que fué nuestro querido consocio. Revisad los sombríos corredores de esta casa, refugio en todo tiempo de las gentes estudiosas; pasad por

los más apartados de sus rincones, y en todos los sitios de este recinto tendréis que recordar á Revilla, discutiendo con unos y con otros, por todos combatido y contra todos defendiéndose, á veces con una lógica inflexible, á veces con un ingenio admirable, en ocasiones razonando como un matemático, en otras como un sofista; aquí filósofo, allá crítico; antes creyente con un vaporoso misticismo, ahora escéptico con una nostalgia que hiela, después con desdeñosa despreocupación é ingeniosa *causerie*, y siempre revelando en sus graciosísimas salidas de tono su indiscutible talento y sus envidiables aptitudes. Observad, por último, que el Ateno recibe de Revilla, por legado especial, aquello que más estimó durante su vida, sus libros y sus cuadros, y habréis de declarar que Revilla tendría tales ó cuales condiciones, sería ó no buen amigo, pero era amante decidido de esta ilustrada casa. Fué el Ateneo el campo de sus más legítimos triunfos; fué quien primero le dió nombre y reputación; pero Revilla, con su afecto, en apariencia indiferente y frío y en realidad intenso y profundo, le pagó con creces, pues siempre consideró y estimó esta Sociedad como su segunda madre.

¡Pobre Revilla! ¡Cuántas y cuántas veces fué impíamente juzgado por amigos y adversarios! Dotado de una inteligencia vigorosa, su espíritu pareció siempre frívolo y ligero; con afectos tiernos y delicados, era ante las gentes alma de mármol y corazón insensible y frío; poseyendo condiciones de carácter que jamás le consintieron empañar su acrisolada honradez, era tenido por inquieto, ambicioso y avieso. Pues ahí tenéis ya el secreto de toda su existencia y que explica lo que tenga de anormal y contradictorio su conducta.

Revilla jamás cumplió con la ley que pudiéramos llamar de la adaptación al medio social y moral. ¡El desgraciado y querido amigo que tanto se enamoró en sus últimos tiempos del Darwinismo, fué víctima de la falsa posición en que su educación, su carácter y su vida retraída le colocaban siempre, sin lograr adaptarse al círculo social en que se agitaba! Alguna vez, discutiendo con él en este mismo sitio, le decía el que estas líneas escribe: «eres verdadera personificación del *Heautontimorumenos*, del que se atormenta á sí mismo.» Y permitid la inmodestia, ocasión se presentó en que nuestro malogrado compañero reconoció esta gran ver-

dad. Le apellidaba yo extranjero en su patria, en su familia y entre sus amigos, y con la ingenua franqueza que le caracterizaba contestaba, poniéndose delante de un espejo: «Verdad, verdad; y extranjero dentro de mí mismo, añadía parodiando frases del Quasimodo de Víctor Hugo, pues poseo un alma hermosísima, revestida de una fisonomía que no tiene nada de envidiable.»

Acompañándole con otros amigos durante su penosa enfermedad, meditaba yo sobre aquella frase que en ocasiones distintas me había repetido Revilla y que envolvía, según creo, una gran verdad, siquiera me permitiese interpretarla en otro sentido, ya que para mí es indudable que el organismo físico, sea cárcel del alma ó elemento consustancial con ella, influye de modo eminente en lo que yo me atreveré á llamar la *idiosincrasia moral* y social con que cada hombre da relieve á su originalidad individual.

De esta biografía interna, de esta fisonomía moral, es de la que me vais á permitir que me ocupe, al hablaros de Revilla, pues su vida externa se puede resumir en pocas palabras.

Siempre vivió Revilla víctima de lo extemporáneo de sus inclinaciones y gustos; trabajó constantemente con un amor decidido y resuelto á la verdad; alcanzó dolorosas tribulaciones en su existencia y hasta llegó á cernerse sobre el horizonte de su porvenir, más que como temor, como desconsoladora realidad, la negra nube de la miseria.

Cuando parecía que iba á disfrutar de tranquilidad en el seno de su familia; cuando veía realizada una de sus más queridas ilusiones, obteniendo puesto honroso en el profesorado; el destino, su mala estrella, el agotamiento de sus fuerzas físicas, lo que queráis, algo que parece luz intensa y es profunda tiniebla, le convirtió, ¡horror causa decirlo! en loco é imbécil.

Murió... ¡llenad estos puntos suspensivos con la inmensidad del dolor que causa ver una inteligencia de fuego reducida á una imbecilidad creciente, y dejemos lo externo de la vida, que por lo humilde y honrada no tiene nada de aparatosa, delineando en cambio algo de su vida íntima, por lo que se refiere al hombre, á su educación y carácter, y además á sus ideas y aptitudes.

I.

Algunos definen al hombre: «inteligencia servida por órganos;» y pudiéramos nosotros, parodiando esta idea, definir á Revilla diciendo que fué «una inteligencia que vivió á expensas de un organismo débil y enclenque.»

Hijo único, nacido en Madrid y sin salir apénas de la capital; mimado con exceso por sus padres, ganosos de verlo brillar cuanto antes por las envidiables dotes que revelaba; criado cual flor en estufa, con tan diligente y pernicioso esmero, que le he oído decir se lavó por primera vez con agua fría después de casado; era Revilla á los doce años (edad que tendría cuando le conocí) no un joven, sino un *niño-viejo*, enclenque, ya míope, que no se atrevía á correr por los claustros de la Universidad. Gastaba sin embargo por aquel entonces ya su imprescindible sombrero de copa, su bastón y sus lentes; había leído casi todos los enciclopedistas, por consejo y dirección de su ilustrado padre, que murió joven y le dejó al exclusivo cuidado de su buena y cariñosa madre, que le sobrevive y llora sumida en las tinieblas de la ceguera y del dolor.

Como Revilla era por entonces un consumado orador y hasta escritor público, parecía, tratado de lejos, caricatura de presumido doctor, lo cual le valía la repulsa y enemiga de los condiscípulos, y le mantenía en un completo alejamiento de todo trato social. Ganó ó me gané sus simpatías, y empezamos juntos á estudiar filosofía con el reputado y docto maestro D. Nicolás Salmerón, el hombre que ha ejercido influencia más fecunda en el espíritu genial de Revilla. Alcanzó éste en sus primeros estudios el período que pudiéramos denominar álgido y militante de la *ortodoxia krausista*, celosa defensora de un idealismo abstracto y algo soñador, de un puritanismo que más convidaba al aislamiento y á la inacción contemplativa que á la expansión vigorosa de la juventud; juventud que fué para Revilla un mito, ya

que su vida estaba encerrada dentro de un círculo inflexible: la Universidad, sus libros y el Ateneo. Quizás por aquel tiempo sólo conservaba Revilla trato con tres ó cuatro amigos, que admirábamos su prodigioso talento y sus grandes adelantos.

Exagerando estas influencias con su talento asimilador, corría sordamente para Revilla su juventud, y cada vez se acentuaba y personificaba más en él aquella *niñez vieja*, que si le dotaba de una excesiva madurez de juicio, le infundía un prematuro hastío de la vida, cuyos goces y sinsabores eran y seguían siendo secreto cerrado con siete llaves para el filósoso de entonces.

Tengo para mí que no señala el tiempo momentos vacíos que se puedan llenar arbitrariamente fuera de sazón con desarrollos precoces de facultades é inclinaciones impropias de la edad; y tengo para mí que nuestro Revilla, que dejó pasar la hora de la juventud por vicios de educación contraídos desde sus primeros años, vivió después en un perfecto desequilibrio de todas sus aptitudes, que explican, si no sancionan, muchas de las faltas imputadas á su carácter débil y tornadizo. Apénas si Revilla había experimentado, al entrar en la madurez de la vida, afectos profundos, intensos, de los que ponen á prueba la fortaleza del carácter, y para él eran sinónimos, en cierto modo, el sentimiento y el capricho. De aquí dimana lo que ha dado en llamarse la frialdad de su alma, que era sólo aparente, pues poseía ricos veneros de afecto y bondad. «Yo he necesitado, después de muerto mi buen padre, un hermano,» me decía en cierta ocasión con lágrimas en los ojos, explicando una de las muchas contradicciones en que con frecuencia caía. El que nota la falta de un cariño fraternal y llora porque carece de una amistad entrañable, será hombre cohibido en las manifestaciones de su cariño, pero no se le puede acusar de hombre insensible.

¿Qué le ha faltado á Revilla, alma afectuosa, corazón cariñosísimo, que le ha obligado, merced á su prematuro razonar y á su educación exclusivamente intelectual, á aparecer poseído y dominado de una persistente misantropía?

Todo un período de la vida afectiva, adormecida y agobiada por su vigorosa inteligencia; *la espontaneidad* del sentimiento, que aprendió en sus lecturas y desconoció en su

vida. Atestiguan y comprueban esta mi afirmación cuantos han tenido la suerte de tratar á Revilla en los últimos años.

¿Por qué muchos de los que me escucháis habéis encontrado que Revilla, tratado de cerca, era afable, bueno y tenía un alma infantil, que se complacía, luego que con vosotros adquiría confianza, en relataros sus cuitas cual niño mimado refiere sus pesares á madre cariñosa? Porque apenas si Revilla, que todo lo sabía y de todo sabía, era capaz de concebir un sentimiento contrariado ó envuelto en las complejas sinuosidades de la vida. ¡Dichosa inexperiencia que le dotaba al exterior de una falsa nostalgia y de un desconsolador pesimismo, siendo sin embargo interiormente alma infantil, cuyos más persistentes goces envolvían motivos laudables! ¡Fatal inexperiencia! (que tales contrariedades tiene la vida) que le hacía figurar siempre entre los engañados...

Esta falta que venimos señalando en el modo de ser de Revilla, cual si en la flaca condición humana no creciera una facultad sin mengua de otra, y cual si la perfecta igualdad de ánimo fuera ideal inasequible para el hombre; esta falta agranda y crece cuando se considera la influencia perniciosa que ejerció en su carácter.

Revilla poseía vista perspicaz, talento claro y preciso, era un gigante intelectual; pero allí donde no veía con entera discreción su penetrante perspicacia, ¡qué de decepciones y de contradicciones presentaba mi querido amigo! ¡Ah! es que la inteligencia no suple la virtud y eficacia del sentimiento en la vida. Recuerdo á este propósito las oscilaciones y veleidades de mi buen amigo Revilla durante todo el período revolucionario, oscilaciones que le inutilizaron para lo que tenía, según yo creo, singularísima aptitud, para la vida política; más que por nada, por la inconstancia de su carácter y por el tributo exagerado que pagaba siempre á los éxitos momentáneos.

No creáis que aspiro á llevar mis censuras más allá del límite á que yo entiendo obliga la justicia. Donde Revilla no veía el éxito seguro, y, sobre todo, fácil y pronto, dejaba correr los sucesos y anulaba su personalidad. Falta es esta que le hacía aparecer ante el juicio de los extraños como hombre interesado y calculador, vicios que no le alcanzaban, pues siempre abrigó móviles honrosos para determinar su línea de conducta.

Efecto de esta inconsistencia, que le hizo en cuarenta y ocho horas, por ejemplo, formular el programa de los rojos y escribir después disparando bala rasa contra ellos, era la excesiva impresionabilidad de su carácter, que le obligaba á pesar suyo, mal de su grado, á exageraciones extremas en uno ú otro sentido. Sí; es que Revilla profesaba siempre sus ideas con el mismo calor y con la misma intensidad; y teníais que creerle cuando os hablaba, á reserva de que al poco tiempo vierais contradichas por él mismo sus primeras afirmaciones. Qué, ¿no recordáis todos vosotros que en algunas discusiones parecían darse la mano los anhelos, inquietudes é ideales acariciados por Revilla con los defendidos por nuestro querido Presidente el Sr. Moreno Nieto? Dos almas nobilísimas (permitid el juicio, pues el Sr. Moreno Nieto ha merecido en vida la inmortalidad) que parten de puntos distintos, una de la tradición, otra de la revolución; ambas inquietas, anhelosas de algo definitivo y estable, atormentadas por la duda, sin penetrarse bien de que es ley de los tiempos la crítica, llegaban á señalar punto de conjunción, quizá en uno de los más capitales problemas de la vida, en el problema religioso, siquiera luego quedaran abismos entre ambos al interpretar el sentido de aquello en que convenían. Yo tengo presente aquella noche en que discutían ambos oradores, á cual más elocuentes los dos, y el Sr. Moreno Nieto decía: «Sí; la más alta filosofía, la de Hegel, declaró el Cristianismo religión absoluta; doblad la cabeza ante ella y declinad la majestad de la razón para que con el Cristianismo se concierte;» y nuestro Revilla exclamaba: «Sí; la más alta y novísima ciencia, la de Spencer, proclama que la religión es lo *indiscernible*, y que puede y debe vivir en paz con la ciencia.» Perseguían ambos (casi me atrevo á asegurar que por idénticos motivos é igualmente laudables) una ilusión; quizá porque en su inconsistencia é impresionabilidad de carácter aunaban sus esfuerzos para llegar á algo definitivo. Vosotros decidiréis si sus esfuerzos valiosísimos eran y siguen siendo para el caso presente impotentes é ineficaces, y me perdonaréis y me perdonará el señor Moreno Nieto esta digresión en gracia al asunto que la motiva.

Muchas de las indecisiones que afeaban al exterior el carácter de Revilla procedían, como ya os he dicho, de su

afán por los éxitos del momento y del temor casi supersticioso que le inspiraba la derrota, y con ello algo del ridículo que él creía que acompaña siempre al que es vencido; pero en estas sus componendas, más ó menos artificiosas, jamás entraba como causa determinante el móvil del interés. Pudiera á este fin citaros yo circunstancias difíciles, afrontadas por Revilla con una valentía y altivez que prueban que para el hombre en muchas ocasiones «querer es poder.» Yo le he conocido en días no lejanos sobrellevar tribulaciones dolorosísimas de la vida, teniendo al lado la solícita oferta que para él envolvía algún dejo de apostasía, y rechazar la oferta con una dignidad merecedora de todo encomio, conservando intacta su reputación. Hagámoslo constar así, por lo mismo que la calumnia se cebó en vida contra nuestro malogrado compañero, sin que, por otra parte, él diera motivos suficientes para que se usara en su contra ese arma mortífera. Y pongamos punto á este primer extremo, declarando que las gentes discretas no deben nunca confundir la ligereza con la perversidad del carácter.

II.

No me propongo, al hablar de las ideas y aptitudes de Revilla, emitir juicio sobre sus obras, empresa superior á mis fuerzas y que no puedo acometer por la consideración muy atendible de que he tenido la honra de colaborar con él en la confección de alguna.

Sí he de decir *grosso modo* y sin que lo tenga por paradógico, pues de esta idea participan conmigo el ilustrado escritor Clarín y nuestros consocios los Sres. Arrillaga y Vidart; sí he de decir que no me parece el mérito superior de Revilla el que generalmente le reconocen todos como *crítico*, y sobre todo como *crítico de arte*.

Verdad es que Revilla estaba dotado de una perspicacia y penetración nada comunes; que percibía con suma discre-

ción los más pequeños detalles; que poseía copiosa y escogida cultura estética y un gusto muy exquisito; pero si estas cualidades son dignas de tenerse en cuenta é influyen sobremanera en la misión que desempeña el artista crítico, ni son las únicas, ni siquiera las principales.

No prescindamos de las indicaciones hechas respecto á la inexperiencia de Revilla en la vida del sentimiento; no olvidemos la educación literaria, exageradamente clásica, que le infundiera en sus primeros años su buen padre D. J. de la Revilla, ni pasemos por alto la consideración importantísima de que Revilla, si vale la frase, *sabía el arte*, pero no sorprendía la misteriosa elaboración de la *emoción estética*, á cuyo génesis y juicio definitivo aplicaba casi siempre principios de escuela que no encajan las más de las veces en este continuo latir de las palpitaciones sociales.

Prueba de lo que digo son sus *Poesías*, hijas todas de la inteligencia, bellas, bellísimas, algunas bien sentidas, pero áridas, estáticas, que no logran hacer vibrar la sensibilidad. Comprobación de mi aserto son también los juicios contradictorios que ha formulado acerca del teatro de nuestro grande dramaturgo el Sr. Echegaray. ¡Ay! es que aquella espontaneidad tardía de su sentimiento viene á ser aquí también elemento perturbador de las facultades críticas de nuestro amigo Revilla. Claro es que Revilla no es un crítico vulgar, pero quiero con lo dicho anticipar que, según mi humilde juicio, la cualidad más saliente de Revilla, superior á sus aptitudes críticas, exageradas á veces hasta el extremo de llegar al mal gusto, la cualidad primera era la de que poseía un *talento asimilador* y una *inteligencia sincrética*, en las que no tenía rival posible.

Consecuencia de estas cualidades era su vastísima cultura filosófica, literaria y política. Causa maravilla observar, como observábamos los que de cerca le hemos tratado, la fácil manera con que Revilla se asimilaba todas las doctrinas que leía. No olvidaré nunca que allá por el año 77 gustaba Revilla poner en moda un *Neo-kantismo* y un *Positivismo-crítico* que había traído, cual encargo de última hora, de Alemania, un insustancial *amateur*. En una de las discusiones de aquel curso se riñeron duras batallas contra el positivismo dogmático, y al intervenir Revilla se mostró acérrimo partidario del *Neo-kantismo*, cuya defensa hizo

maravillando al auditorio con la copia de doctrina y erudición que había revelado. Estaba yo en el secreto, según se dice vulgarmente, y me constaba que conocía, al menos de la literatura histórica de dicha doctrina, un artículo de Wundt, que habíamos leído juntos, y el índice de un libro de Fechner, sin traducir aún.

Esta asimilación universalísima, dote la más superior de todas las suyas, explica en parte también la diversidad de opiniones que aquí le habéis visto sustentar, porque él se ha asimilado toda doctrina nueva para satisfacer su generoso anhelo de disipar dudas y dar solución á problemas. Pero, notadlo bien, de una vez para siempre: aun cuando las indecisiones de su carácter se traduzcan en veleidades intelectuales; aunque no le concedáis como pensador y filósofo la cualidad de ser sistemático y consecuente en sus ulteriores evoluciones, no lo neguéis, no, dos cualidades que en él resaltan por cima de todo: lo que él llamaba su fibra de libre-pensador, y el culto respetuoso que prestaba siempre al bien.

¿Vais por esto á negarle el honroso título de pensador? No lo hagáis, pues no tiene nuestro buen amigo Revilla la culpa de haber vivido en una época en que se suceden las doctrinas con asombrosa rapidez, ni á él se le puede imputar la falta de que no exista, ni se colija por hoy que pronto exista, concepción definitiva del mundo y de la realidad bajo la cual se ordenen pensamiento y vida con lógica inflexible y con método riguroso. Vivió y pensó en su tiempo y con su tiempo Revilla; ¿qué mucho que las tormentas de la vida y del pensamiento se revelaran en sus opiniones? ¿qué mucho que Revilla, en su ansia de saber, al dirigir su penetrante mirada á esa realidad tan compleja, viera que no es superficie plana, sino prisma de infinitas caras?

Bástanle para ser estimado como pensador sus discretos trabajos sobre Descartes y algunos artículos que todos conocéis, y sobre todo le basta haber señalado su criterio fijo de pensamiento, la soberanía de la razón, y su norma de conducta, la práctica del bien por el bien.

Donde mejor se manifestaba esta poderosa energía asimiladora de la vida intelectual de Revilla era en la virtualidad de su memoria. Sin ser una memoria muy fiel para el detalle, ni por demás plástica en los pormenores, poseía un vi-

gor y lozanía admirables en la asociación de las ideas y en el contraste de los pensamientos. ¡Cuánto seducía Revilla en sus diálogos y polémicas de *petit comité!* ¡Qué gracia y donosura la suya al acentuar contrastes y al dar relieve é importancia á las cuestiones más pequeñas! Muchos de los que me oyen habrán disfrutado del honesto esparcimiento y de la agradable enseñanza que su trato ofrecía á cada momento; con facilidad suma y sin presunción alguna y con gracia inagotable convertía Revilla la conversación más vulgar en un diálogo atractivo, en el cual aparecían á la vista del que escuchaba las más sublimes ideas con vida y con eficacia. Apenas si conocemos, si se exceptúa al Sr. Valera, trato más instructivo que el que se mantenía con Revilla.

Verdad es que jamás le faltaba material para sus conversaciones, dado el caudal inmenso de su cultura literaria. Había hecho estudios serios, profundos, de algunos periodos de las literaturas clásicas; conocía con bastante detalle y con un sentido de gran alcance la literatura patria y la francesa, y preparaba antes de caer herido de muerte un trabajo concienzudo sobre la literatura italiana. Las lecciones dadas desde su cátedra de la Universidad, que se resentían en los primeros tiempos de un marcado tinte filosófico, y á última hora de un positivismo que para él tenía hasta la fuerza de la moda, revelaban las grandes dotes de Revilla para la enseñanza, siquiera le molestase y aun infundiera desaliento desempeñar una cátedra numerosísima y á la cual asistían alumnos que no se interesaban en su gran parte por los estudios literarios.

Pero á todos seducía con aquella cualidad que en él sobresale por cima de las demás, con su palabra límpida, correcta, persuasiva, y á veces enérgica y viril. La pluma y la palabra de Revilla bastaban para hacerle digno de todo encomio.

Con más conocimiento del mundo y mayor experiencia de la vida, hubiera igualado y superado, al menos por su cultura, á Larra; con más calor en la expresión y mayor energía en profesar las ideas, hubiera sido, en esta tierra clásica de la oratoria, émulo de los primeros oradores. Le habéis oído todos, y todos convendréis conmigo en que era un orador de primera talla. ¡Qué fluidez de palabra poseía

Revilla! ¡Qué golpe de vista más certero el suyo en la polémica! ¡Qué flexibilidad la de su talento! Lo mismo contendía con la oratoria altisonante y el razonar de alto vuelo del Sr. Moreno Nieto, que polemiqueaba con la ingeniosa *causerie* del Padre Sanchez.

Era una palabra la suya que revestía tantos matices cuantos eran necesarios. La oratoria de Revilla hubiera brillado en el Parlamento mejor que en ninguna otra parte. Necesitaba al discurrir — ¡tal era su perspicacia!— olvidar muchos puntos flacos que le había descubierto el adversario, y hubiera obtenido en los candentes debates de la política triunfos tan numerosos y quizá más definitivos que los alcanzados en esta casa.

Si jugó papel secundario en la política y osciló en los períodos en que más pudo, á pesar de su juventud, hacer sentir su gran valer, culpad en parte á su falta de decisión y carácter, y tened en cuenta además que obró por móviles honrados y dignos, inspirados casi siempre (quizá por esto mal estimados) en convicciones algo inestables y por demás movedizas. Pero allí donde él veía claro y en el punto en el cual su carácter no flaquaba, parecía más un consumado político que un inexperto ideólogo. De ello es un ejemplo la intervención eficacísima que tomó en la célebre *declaración de la prensa republicana*, primera protesta desoída por entonces con el falso aparato de una propaganda llevada á cabo con vientos de tempestad y traída á la práctica con cosecha de amargos desengaños y dolorosas experiencias. Dominado por el desaliento y el desengaño se hallaba Revilla en los últimos años de su vida, mostrándose propicio á retraerse de la política y á engolfarse cada vez más en sus estudios literarios y en los trabajos fecundos de su cátedra. Quizá llegaba entonces Revilla á verse rodeado de las condiciones de paz y sosiego que habían de ayudarle á que entrase en la plenitud de la madurez de sus facultades.— Había realizado uno de los sueños de su vida, ser catedrático de la Universidad de Madrid; dominaba trabajosamente su difícil situación económica; se había casado y vivía alegre y feliz, soñando con dulzuras que ofrecen el hogar y la familia. Parecía, pues, que Revilla iba á entrar en plena posesión de sí mismo y que aquella perfecta igualdad de ánimo, que es el *desiderátum* de la vida, se convertía para él

en dichosa realidad; y sin embargo, después de ver disipada en humo una de sus más queridas ilusiones, la de la paternidad, se vuelve loco, deja una madre anciana y ciega, una viuda tan joven como desgraciada, y muere como dice el pesimismo que debe vivir y morir el genio: pobre y sin dejar tras sí más rastro que el de sus obras, por fortuna las de Revilla muchas y muy útiles, siquiera las llevemos ahora sus amigos por esos mundos, cual judío errante, en busca de la nueva piedra filosofal, la munificencia de un editor.

III.

Voy á concluir, señores, sin creer haya dicho, ni indicado siquiera, lo más principal que puede y debe decirse de un hombre de tan extraordinarias dotes como Revilla, y cuya pérdida es tanto más sensible para todos, cuanto que comenzaba ahora á sazonar sus frutos la vigorosa inteligencia de nuestro querido amigo. El juicio de su valer intrínseco corresponde á vosotros más que á mí. Por mi parte, cumplo con haberos indicado á vuela pluma algo del juicio que me merecía. En cuanto al afecto que le profesaba, no he de intentar bosquejarlo: el sentimiento es inefable é inexplicable, y la amistad fraternal que con él me unía se siente, pero no se explica.

Vosotros todos le honráis y os honráis pagando este justo tributo al eminente orador, al castizo publicista é ilustrado catedrático Manuel de la Revilla, cuyo nombre es por varios y muy legítimos títulos inmortal acá en esta vida.

Si por cima de los estrechos linderos de nuestra presuntuosa crítica; si allá en la mansión de lo eterno, donde los limbos de lo que fué deben producir algún eco para lo ulterior, existe ley de compensación, orden providencial, ritmo

que pondere estas aparentes divisiones y separaciones entre lo que fué y lo que será, allá en esas regiones presentidas ó creídas, «tú, Revilla, que siempre te preocupaste con lo verdadero, que luchaste por lo justo y que anhelaste lo bueno, tú eres de los elegidos.»

He dicho.

BOCETOS LITERARIOS.

DON ADELARDO LÓPEZ DE AYALA.

I.

La patria está de luto. Uno de esos hombres privilegiados á quienes la naturaleza otorga con pródiga mano los dones del genio y que, después de brillar en la vida cual espléndidas apariciones, descienden á la tumba, dejando profunda é indeleble huella de su paso, acaba de morir. España ha perdido uno de los grandes ingenios que registra su historia. Ayala, el gran poeta que supo en nuestros días renovar las glorias de los dramáticos del siglo de oro, y que así se señoreaba de la escena, como pulsaba con inspirada mano la lira ó lanzaba elocuentes acentos desde la tribuna, ha bajado al sepulcro en la fuerza de la vida, llorado con lágrimas amargas por cuantos aman las letras, por cuantos rinden al arte y á la belleza fervoroso culto, por cuantos se precian de buenos españoles.

En esta hora suprema á todos reune en un solo sentimiento el lazo del dolor. Los que en vida fueron adversarios políticos de Ayala; los que, pensando de modo distinto que él en materia literaria, acaso censuraron sus obras, deponen sus preocupaciones ante la tumba, y rinden al genio que acaba de morir el justo tributo de dolor y admiración. De aquella personalidad compleja, que á tan diversos fines consagró su actividad, sólo queda una cosa viva, el poeta; y en tanto que el político desciende al olvido, el autor dra-

mático, el vate lírico penetra en el templo de la inmortalidad. Difícil es, en estos momentos, trazar con la perfección debida el retrato del grande hombre que la patria llora; que más dispuesto está el ánimo á sentir que á pensar ante la gravedad de la pérdida que experimentamos. Huérfana queda la española escena de uno de los ingenios que más la honraron con sus obras y con mayor acierto le trazaron el derrotero que debía recorrer; pierde la Academia Española uno de los miembros que con mejor derecho en ella se sentaron; la tribuna española, esa tribuna gloriosa en la que resuenan los acentos de los mejores oradores del mundo, ya no vibrará al eco de aquella elocuente voz, cuya tierna y conmovedora elegía á la muerte de la Reina Mercedes aun recuerdan con emoción todos los amantes de lo bello y todos los buenos corazones; y los numerosos y fieles amigos del gran poeta lloran sin consuelo la pérdida del que era en su íntimo trato tan afectuoso, ameno y agradable como saben cuantos tuvieron la fortuna de llamarse sus amigos. Ante tan triste cuadro el ánimo flaquea; pero fuerza es que la voluntad se sobreponga al dolor y que intentemos diseñar la imagen del grande hombre cuya muerte deploramos.

II.

La naturaleza fué generosa con Ayala. No contenta con darle el poderoso genio que en él alentaba; no contenta con hacer de él un gran poeta y un orador distinguido, había encerrado aquel elevado espíritu en una bella forma material. Ayala era verdaderamente un hombre hermoso. Sobre un cuerpo recio y fornido, de bien desarrolladas formas pero no muy esbelto, alzábase una cabeza que parecía trazada por la mano de un Velázquez. Cubríale oscura cabellera que en forma de melena servía de marco á un rostro lleno de expresión, en el que brillaban hermosos ojos, que ora parecían melancólicos, ora lanzaban miradas de fuego. Grandes, poblados y retorcidos bigotes y abundante perilla

rodeaban una boca bien proporcionada, dando á la fisonomía un carácter que bien pudiera llamarse arcáico, pues recordaba los retratos que nos ha legado el siglo XVII: era aquella una cabeza artística, más propia de un apuesto caballero de la corte de los Felipes, que de un hijo del siglo XIX; una cabeza de artista y de poeta, llena de vida, de expresión y de nobleza, que á primera vista revelaba el alto espíritu que se ocultaba en ella.

Una imaginación rica y poderosa, unida á un claro y penetrante entendimiento, constituían la inteligencia de Ayala. Mas no pertenecía su imaginación al número de aquellas que se desbordan, á fuerza de inventiva, y que, no refrenadas por una razón serena, fácilmente tocan en los linderos de la locura. Otro tanto acontecía con la sensibilidad de Ayala. Nadie que conozca sus obras desconocerá que sabía sentir y expresar lo que sentía, y que los acentos de la pasión resonaban en sus producciones. Pero jamás confundió la expresión enérgica de las pasiones con los gritos salvajes de los apetitos, ni necesitó para expresarlas menospreciar los fueros del arte. El carácter distintivo del espíritu de Ayala, en cuanto se refleja en sus obras, es un feliz y armónico consorcio de todas las facultades, siempre encerradas en sus justos límites y sometidas á una razón serena que las dirige y regula. La sensibilidad, la fantasía y el entendimiento concurren armónicamente á la producción de sus obras, sin que ninguna predomine; y por eso no son concepciones delirantes como aquellas en que la imaginación prepondera, ni frías y artificiosas como las que el entendimiento, abandonado á sí mismo, crea, ni lloronas y falsamente sentimentales ó desordenadas, exageradas y violentas como las que forja la sensibilidad cuando la razón no la gobierna.

De aquí el carácter armónico de la poesía de Ayala. De aquí aquella verdad, aquella sencillez, aquella inspiración serena, tan bien avenidas con la profundidad del pensamiento, la energía é intensidad del sentimiento y la poesía y belleza de la forma. No hay entre las obras maestras de Ayala ninguna que no haga pensar y sentir, ninguna en que no aparezca ante el contemplador el radiante espectáculo de la hermosura; y para ello no necesita el poeta desfigurar la realidad, exagerar los afectos, dislocar los caracteres ni

apelar á forzados y artificiosos recursos ó dejarse llevar por una imaginación desbordada y frenética. Hay en la musa de Ayala algo de aquella serena belleza que tanto nos admira en la musa clásica.

III.

Prescindiendo del hombre político, del cual no pensamos ocuparnos, debemos estudiar á Ayala bajo tres aspectos distintos, á saber: como orador, como poeta lírico y como dramático. Inútil es decir que en concepto de dramático es como Ayala pasará á la historia; pero esto no es obstáculo para que nos ocupemos de él bajo los otros dos aspectos, antes de proceder á su estudio como una de las glorias de nuestro teatro.

Si las condiciones vocales de Ayala hubieran sido mejores, si hubiera tenido mayor facilidad y desembarazo para hablar, Ayala habría sido un gran orador. No le faltaba elocuencia en ocasiones: hablaba con singular corrección y pureza, y no sin intención y habilidad; y cuando algún poderoso sentimiento se apoderaba de su alma, rayaba á grande altura y su palabra se escuchaba con verdadero deleite. Su célebre discurso con ocasión de la muerte de la Reina Mercedes es una obra maestra de sentimiento, de elocuencia y de poesía que basta para labrar la reputación de un orador.

Como poeta lírico, estaba á la altura de los mejores; y si su fama en este concepto no es mayor, débelo á una condición de su carácter, que era acaso el mayor y más imperdonable de sus defectos. Nadie ignora que la apatía, la indolencia, la pereza incurable de Ayala rayaba en lo increible. Aborrecía el trabajo con toda su alma, y en todos los cargos que ha ocupado en su vida pública ha demostrado las extraordinarias proporciones de su holgazanería. De aquí su escasa fecundidad, de aquí lo poco abundante de su repertorio teatral, y de aquí, por tanto, el corto número de

composiciones líricas que ha dejado. Hacíalas indudablemente por algún compromiso ineludible ó en alguno de los raros momentos en que se sentía en disposición de trabajar. Pero con ser tan escasas, son más que suficientes para asegurarle eminente puesto entre nuestros líricos.

A nuestro juicio, el lírico contemporáneo á quien más se parece Ayala es Núñez de Arce. Los dos pulsan la misma lira: una lira de bronce, de la cual brotan enérgicos y grandiosos sonidos, pero que tiene cierta cuerda que produce á veces tiernos y delicados acentos. Hay en ambos la misma energía y la misma feliz concentración del pensamiento en unos cuantos versos, que, con cuatro rasgos briosos, dicen más que un poema entero.

El soneto es el género que más ha cultivado y en que más se distinguió Ayala. Todo el mundo conoce algunos de estos sonetos, que siempre encierran un pensamiento elevado y profundo, desarrollado en versos llenos de energía, trazado con vigorosa mano y de forma verdaderamente escultural. Puede decirse que Ayala compite (cuando no aventaja) con nuestros más esclarecidos sonetistas, y que al leer uno de sus sonetos, parécenos escuchar la voz de alguno de los grandes poetas del siglo de oro.

Tal era Ayala como orador y poeta lírico. Veámosle ahora en el verdadero terreno de sus triunfos; ocupémonos del gran dramático, cuya pérdida llorará siempre la española escena.

IV.

Cuando Ayala se dedicó al teatro, hallábase éste en un período de crísis y de transición que quizá no ha terminado todavía. El movimiento romántico había terminado ya. Aquella revolución había realizado su verdadero fin, que era emancipar el arte de las trabas del clasicismo, proclamar el principio liberal en materia artística y abrir á la inspiración nuevos horizontes con la resurrección de los idea-

les de la Edad Media. Como acontece en todas las revoluciones, el movimiento reformista había traspasado sus límites naturales, y la exageración demagógica desacreditaba la revolución y producía el movimiento natural de reacción que á los trastornos revolucionarios sigue. Las gentes pensadoras y sensatas distinguían en el romanticismo lo que era reforma necesaria de lo que tenía el mero carácter de exageración del momento, y el romanticismo, considerado como escuela, tenía forzosamente que desaparecer.

Y así sucedió, en efecto. Quedó del movimiento romántico lo que debía quedar: la ruina definitiva y completa de la escuela clásica, el principio de la libertad del arte, la necesidad de que el artista busque su inspiración, no en antiguos modelos ni en reglas escolásticas, sino en el espectáculo de la realidad viviente y en la libre actividad de su espíritu. Lo demás pasó: las leyendas fantásticas, los dramas tremebundos, productos de imaginaciones desbordadas, extraños á toda realidad, dejaron de estar en moda, y aquellos adalides del romanticismo, que con donosa pluma retrató *El Curioso Parlante*, recortaron sus luengas melenas, restablecieron el abolido cuello de la camisa y renunciaron á hablar del *feudal castillo*, *la helada tumba* y *el negro capuz*.

Pero el clasicismo no renació de sus cenizas, y el arte literario quedó por el momento sin ideal definitivo. ¿Qué nueva escuela sustituiría á las dos rivales ya extinguidas? He aquí el problema que desde entonces quedó planteado y no se ha resuelto todavía por completo.

Poco á poco se fué marcando una tendencia conciliadora, una especie de término medio, que tendía á colocarse entre los extremos clásico y romántico, aunque con cierta inclinación á este último. Comenzábase á comprender que el teatro no puede ser una creación puramente fantástica, sino que, debiendo representar el aspecto dramático de la vida de los hombres, ha de inspirarse en la realidad, retratando fielmente los hechos del pasado, cuando la obra dramática es histórica, y pintando las pasiones, los intereses y las costumbres del presente, ora en su aspecto trágico ó dramático, ora en el cómico, sin exageraciones ni inverosimilitudes, pero también con amplia libertad. Por tales caminos suavizáronse las asperezas del drama romántico, desarro-

llóse en la escena el género histórico, y cobraron vida la comedia y el drama de caracteres y costumbres, tan poco conocidos y estimados por románticos y clásicos.

Bretón de los Herreros, Rodríguez Rubí, Ventura de la Vega desarrollaron estas nuevas direcciones de nuestro teatro en el género cómico, en tanto que Hartzenbusch, García Gutiérrez y Tamayo modificaban el drama romántico y le despojaban de sus exageraciones. Pero aun faltaba algo. El drama de costumbres contemporáneas, el que había de retratar la sociedad presente, planteando los problemas del orden moral que la preocupan, y atendiendo tanto ó más al estudio psicológico de los caracteres que al desarrollo de la intriga, exigía ser cultivado por autores de verdadera talla, y á cumplir esta exigencia vino el gran poeta que se llamó D. Adelardo López de Ayala.

Este género fué el predilecto de Ayala y el verdadero campo de sus triunfos. A él le llamaban, por otra parte, sus aptitudes. Como anteriormente hemos indicado, había en Ayala cierta serena armonía de las facultades artísticas que no le permitía entregarse á los arrebatos de la pasión, ni extraviarse por los campos de la fantasía. El genio de Ayala no tenía la talla colosal de un Shakspeare ó un Calderón. Las grandes concepciones trágicas eran extrañas á su carácter, y acaso superiores á sus fuerzas, y gustaba de mantenerse en el terreno del drama y la comedia, sin remontarse á aquellas alturas. Mas no ha de creerse por esto que Ayala carecía de genio. Manifiéstase éste en todas las esferas del arte, en todos los géneros de la literatura, y no es condición precisa, para que un autor dramático sea considerado como genio, que sus obras tengan las proporciones titánicas de un drama de Shakspeare ó Calderón, ó una tragedia de Esquilo. Arrancar á la realidad afectos, caracteres y situaciones dramáticas, tan llenos de verdad y de vida como los que figuran en las obras maestras de Ayala; unir en bien concertado consorcio lo real y lo ideal, la poesía y la verdad; obtener con recursos naturales y sencillos prodigiosos efectos; llevar á la escena, dentro de los límites de lo real, un drama lleno de interés, poesía y emoción, es verdaderamente obra de genio, siquiera éste no sea de la talla de los que producen esas creaciones gigantescas que son el más alto punto á que puede llegar la musa dramática.

A Ayala hay que juzgarle, por tanto, dentro del género que cultivó. En él no ha tenido rival en nuestros días. Si en el drama histórico y en el género trágico nadie aventaja á esos grandes maestros que se llaman el Duque de Rivas, Hartzenbusch, García Gutiérrez, Zorrilla y Tamayo; si en el cómico nadie compite con Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega y Narciso Serra, en el drama de caracteres y de costumbres, en el drama que pudiera llamarse psicológico-social, ningún autor español contemporáneo (y los ha habido y hay muy estimables) podrá disputar con derecho la palma á Ayala. El poeta á quien se deben *El tejado de vidrio*, *El tanto por ciento* y *Consuelo* no tiene que envidiar á nadie en esta esfera del arte dramático de nuestros días.

V.

Como antes hemos dicho, la incurable indolencia de Ayala ha sido causa de que su repertorio sea muy escaso en producciones, y de todas ellas sólo tres pueden considerarse como obras maestras. Prescindiendo de los libretos de zarzuela, tributos rendidos á la moda, y aunque bellamente escritos, inferiores al resto de sus obras, y dejando á un lado otras producciones de indudable mérito, pero que no pueden considerarse de primer orden, debemos declarar que los verdaderos títulos de Ayala ante la posteridad serán, á no dudarlo, *El tejado de vidrio*, *El tanto por ciento* y *Consuelo*, singularmente el segundo, que es la mejor de todas las obras del eminente poeta.

Si se nos preguntara qué debe ser en el teatro el arte realista, en el buen sentido de la palabra, contestaríamos señalando como modelo los dramas de Ayala. No diremos que no haya en ellos tal cual inverosimilitud de detalle, porque no hay en el arte obra perfecta; pero considerados en conjunto son fidelísimos cuadros de la naturaleza y vida de los hombres. Todos hemos hallado en nuestro camino

aquellos personajes, y al verlos en las tablas los saludamos como á antiguos conocidos que nos aparecen, merced al genio del poeta, tales como eran, pero embellecidos é idealizados por el arte. Las pasiones que los agitan, los afectos que los mueven, los intereses que los impulsan, alientan en todos los hombres y no son casos patológicos de la vida espiritual, ni manifestaciones de la locura, sino fenómenos que observamos todos los días. Y he aquí en lo que consiste el principal mérito de Ayala: en conseguir efectos dramáticos y llevar la emoción al ánimo del espectador, sin traspasar la esfera de lo común y ordinario de la vida y manejando los elementos y recursos más llanos y sencillos.

Y no ha de creerse por esto que el drama de Ayala es vulgar y frío. Lejos de ser así, siempre obedecen sus producciones á un pensamiento elevado y entrañan poderoso sentimiento y grandiosa inspiración. Dentro de lo meramente dramático, pocos conflictos y situaciones hay tan interesantes como los que se hallan en *El tejado de vidrio* y *El tanto por ciento*. El segundo acto de esta obra es por sí sólo un drama admirable, y el final de *Consuelo*, en medio de su sencillez, que para los que nada saben de arte es frialdad, es una verdadera tragedia. Y por lo que á la expresión del sentimiento y á la verdad en la pintura de los afectos y estados del ánimo respecta, el que ha escrito la última escena del acto segundo de *El tanto por ciento*, y el incomparable monólogo de Fernando en *Consuelo*, no necesita para nada de la defensa de la crítica.

En lo que puede llamarse el arte de componer un drama, ó lo que es igual, en el plan, desarrollo y marcha de la acción, pocos compiten con Ayala. Todo en sus obras está justificado y bien conducido, y sería en extremo difícil hallar en ellas una situación mal preparada, un efecto forzado ó artificioso, ó una falta grave de lógica ó verosimilitud. La acción camina siempre tranquila y naturalmente por sus pasos contados hasta donde debe llegar, sin que nada se violente para conseguirlo, resultando por ende tan natural y posible como cualquiera de los sucesos que presenciamos todos los días.

Respecto de la forma de los dramas de Ayala, todo elogio es poco. Ayala es acaso el poeta contemporáneo que mejor ha comprendido lo que debe ser el diálogo dramático.

El lirismo, ese escollo en que tropiezan casi sin excepción nuestros dramaturgos, aun los mejores, esa sirena fascinadora que les atrae al abismo brindándoles con el cebo de un fácil aplauso, no ha apartado á Ayala del recto camino. Su dominio de la lengua y versificación castellanas, su penetrante ingenio, su exquisito gusto y su natural discreción le dieron elementos suficientes para crearse un lenguaje á la vez natural y verdadero y lleno de inspiración y poesía. Cuál era el secreto de este procedimiento, no es fácil averiguarlo; pero es lo cierto que leyendo despacio y con atención una obra de Ayala, es raro encontrar esas repetidas imágenes, metáforas y comparaciones, esas tiradas musicales de versos pomposos, esas frases afectadas y declamatorias á que apelan casi siempre nuestros dramáticos. Pero aquel lenguaje sencillo, familiar, que casi parece prosa, encierra mundos de poesía, de belleza, y se escucha con gratísimo deleite. Aquel diálogo elegantísimo, animado, vivo, lleno de color y escrito en el más puro y castizo castellano, en el cual no hay palabra que huelgue, ni frase que no tenga verdadero valor, y que esmaltan á cada paso pensamientos de primer orden y rasgos de sentimiento que conmueven y suspenden, es de lo más bello que en nuestro teatro existe, y recuerda á cada paso los vibrantes acentos de la musa que inspiraba á los grandes genios de nuestro siglo de oro.

Por tales procedimientos y caminos realizó Ayala su misión en el arte, que no era otra que trazar el modelo del moderno drama de costumbres, abandonando lo mismo la escuela romántica que la clásica, renovando en lo que de bueno tiene la tradición dramática española, y realizando en lo que de legítimo hay en ellas las doctrinas del realismo. Siguiéronle y le siguen todavía por este camino insignes poetas, algunos de los cuales, aplicando estos procedimientos al género histórico y á los dramas de carácter trágico, remataron la empresa de dar forma aceptable al drama romántico. Testigos de ello son los dramas de García Gutiérrez en su segunda época, los de Tamayo, el mayor de nuestros trágicos modernos, y los de otros varios y justamente renombrados autores. El movimiento neo-romántico y pseudo-realista, iniciado á deshora por la escuela del señor Echegaray, ha sido obstáculo no pequeño para que

nuestra literatura dramática siga por estos bien encaminados senderos, y ha traído hondas perturbaciones á la española escena. Pero los buenos principios y sanas tradiciones de que fué representante Ayala en el drama de costumbres, y lo son Tamayo, García Gutiérrez y Hartzenbusch en el romántico, en el histórico y en la tragedia, prevalecerán al cabo, porque en el arte, como en la política, si pudieron triunfar por un momento, jamás causaron estado las demagogias.

D. JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH.

A tout seigneur, tout honneur. Injusticia soberana y notoria descortesía fuera no comenzar una serie de bocetos literarios por el venerable nombre que encabeza estas líneas, por el nombre de D. Juan Eugenio Hartzenbusch.

Ultimo resto quizá de épocas de feliz recordación para el arte, glorioso monumento de pasadas grandezas, Hartzenbusch es una de esas individualidades eminentes que gozan el privilegio de no suscitar envidias, ni odios, ni debates siquiera, sino despertar en todos los corazones simpatía, admiración y respeto. Es una de esas glorias que no se discuten, porque fuera verdadero delito discutirlas; uno de esos nombres inmaculados que están por cima de las disensiones humanas; algo parecido á lo que representaron en el mundo político Méndez Núñez y Castaños, y en el mundo pictórico Rosales y Fortuny.

Representa Hartzenbusch en la literatura la suma de todas las cualidades más apetecibles, sin los defectos que en el vulgo de los ingenios suelen empañarlas: la erudición sin pedantería, la ciencia sin aridez, el buen gusto sin intransigencia, la inspiración sin extravío, la discreción sin frialdad, la modestia sin encogimiento; todo ello rodeado de una triple aureola: la del sabio, la del poeta y la del hombre de bien, y aderezado con estas cualidades, increíbles en un literato español: no haberse hecho enemigos, no haber politiqueado, no ser envidioso ni intolerante, y lo que es más

extraño todavía, ser tratable y benévolo, y pensar y vivir á la moderna, no obstante su cualidad de académico.

Porque Hartzenbusch es, como dice el vulgo, un *pozo de ciencia;* un tesoro de erudición rica, variada y amena, como lo prueban sus colecciones de los dramáticos del siglo XVII, enriquecidas con prodigiosa copia de notas, ilustraciones y comentarios; sus trabajos portentosos sobre el *Quijote*, cuyas ediciones de Argamasilla ha ilustrado nada menos que con 1.633 notas (salvo error), y sus numerosos trabajos sueltos de erudición (monografías, notas bibliográficas y biográficas, comentos de toda clase, etc.). Y sin embargo, Hartzenbusch no se cree obligado á escribir en esa enrevesada, retorcida y torturada jerigonza que se llama lenguaje académico, ni hablar *ex cathedra* con altisonante estilo y dogmático tono, ni á citarse y elogiarse á sí propio treinta veces en cada página de sus obras, ni á unir en su carácter y en su trato el empaque del pavo real á la dulzura del erizo, ni á tener por desprovistos de sentido común á todos los mortales, ni á ser estampa de la pedantería, cifra de la vanidad y viva imagen del empalago, como suele ser obligado en los que de sabios y eruditos se precian.

Hartzenbusch es poeta, y no como se quiera, sino poeta que ha sabido levantarse de un vuelo hasta las alturas de lo sublime, como en sus admirables *Amantes de Teruel* (sin perjuicio de descender con igual facilidad y desembarazo al nivel de las inteligencias más humildes en sus preciosas fábulas), y no se cree obligado á ensordecer al mundo con sus alabanzas, ni á llevar retratado en el semblante el sello *fatal* de la inspiración melenuda, ni á pasar la vida en devorar reputaciones y roer el hueso de la envidia, ni á molestar al público y á las empresas con comediones espantables, ni dárselas de Tenorio de café ó de Lovelace de salones, ni á confundir la inspiración con el *delirium tremens* ó la discreción con el encogimiento de los espíritus medianos, cosas todas no menos al uso que las anteriormente referidas.

Nada de eso. Hartzenbusch es sencillamente un alma modesta y pura que á nadie ha hecho daño, porque es incapaz de hacerlo; que no tiene *intención* (en el sentido que suele darse á la palabra); que es poeta, é inspirado, sin necesidad de tener su masa encefálica á la temperatura constante

de 200 grados sobre cero; que escribe mucho y bien con el escaso esfuerzo y el fácil desembarazo del verdadero talento; que no ha considerado las letras como escabel de la política, y por tanto, ni siquiera ha sido ministro; que, lejos de mirar con ceño á la juventud estudiosa, la ha otorgado paternal cariño, llevado á veces hasta el extremo; que goza de su bien ganada gloria con la serenidad de un alma digna; que tiene, en suma, algo de esa cándida bondad no exenta de discreción y perspicacia, de esa calma serena tan bien hermanada con la viveza de la fantasía, de esa actividad poco ruidosa, pero perseverante é infatigable, de esa ciencia sólida, pero sin aparato, que son patrimonio de la noble raza germánica de que desciende. La experiencia del anciano con la dulce bondad del niño, la inspiración del poeta con la reflexión serena del sabio, la actividad silenciosa y fecunda del hombre del Norte; he aquí, en dos palabras, el retrato de D. Juan Eugenio Hartzenbusch.

Y si queréis completarle, encerrad este alma pura y sencilla en el cuerpo de un anciano pequeñito, seco, de vacilante paso, ya agobiado por la edad y los achaques; figuraos sobre este cuerpo una cabeza cubierta con blancos y escasos cabellos, y en ella unos ojos vivos todavía, aunque bastante amortiguados ya, que se traslucen al través de unas inseparables gafas; una nariz fina, una boca habitualmente entreabierta, un color que fué sin duda sonrosado y hoy es quebrado, rojizo en parte y amoratado en parte también, y una expresión de dulzura y bondad que ilumina este ya decaído semblante, y tendréis el retrato completo del dignísimo Director de la Biblioteca Nacional.

Allí podéis hallarle, trabajando siempre, á despecho de los años y los achaques, con vigor bastante todavía para que su lozana imaginación aun dé destellos de inspiración y de belleza; allí le veréis sin odios, sin envidias, rodeado de la admiración de propios y extraños, saboreando en santa paz los halagos de la gloria, y esperando, con la calma del justo, la hora en que honren su memoria los aplausos de la posteridad y premien sus méritos las bendiciones de Dios.

¡Quiera el Cielo que esta hora llegue muy tarde y que España disfrute por largos años la dicha de contar entre sus hijos al que es una de sus más puras y legítimas glorias literarias!

D. RAMÓN DE MESONERO ROMANOS.

I.

Raras veces se forman los hombres claro concepto de lo que es un escritor satírico. Por punto general se lo representan bajo una de dos formas: ó como una especie de sarcástico demonio, lleno de bilis y de amargura, de genio atrabiliario, condición aviesa é intención atravesada, semejante en un todo al Mefistófeles de Goethe; ó como un payaso burlón y grotesco, cuya perpetua y estruendosa risa entrega á la mofa de las gentes todo lo más serio, y no ve en el mundo otra cosa que un inacabable carnaval. Ó bufón ó demonio: esto es siempre el escritor satírico para la mayoría de las gentes.

Y sin embargo, entre estos puntos extremos de la sátira hay una serie numerosa de términos medios. Entre la sátira amarga y sombría de Enrique Heine, lord Byron y Larra y la regocijada mofa de cualquier zarzuelero francés existen multitud de grados diversos. Nada de común tiene la profunda cuanto amena burla de Quevedo con la irónica ligereza de Luciano; ni la austeridad de Juvenal con la intención maligna de Voltaire. En nada se parecen el donaire de Cervantes y el grosero gracejo de Rabelais, ni la finura del Ariosto y el desenfado del Boccacio; y fuera vano empeño establecer paralelos entre Plauto y Aristófanes, entre Moratín y Moliére, ó entre Larra y Mesonero Romanos,

La negación subjetiva de la realidad, á que se llama sátira, puede tener tantas formas como caracteres existen en los hombres. El mal, el vicio, la ridiculez engendran indignación en los unos, amargura y tristeza en los otros, burla regocijada en aquellos. Un mismo espectáculo subleva á Juvenal, desespera á Larra, hace sonreir á Luciano y obliga á Rabelais á desternillarse de risa. Todas estas formas de la sátira son igualmente legítimas y provechosas. La sonrisa benévola no es menos útil ni agradable que la convulsiva carcajada. La variedad de tonos de la sátira contribuye al mejor efecto del género, pues una serie de satíricos austeros, lacrimosos, desesperados ó bufones sería monótona ó insoportable, al paso que el conjunto de todas estas especialidades constituye la más grata de las armonías.

Entre nosotros la sátira amarga é intencionada no ha tenido más representantes que Quevedo y Larra. Cervantes nada tiene de eso. Su burla es tranquila y no revela desesperación alguna. Un fondo de benevolencia, que se observa en medio de sus más intencionados donaires, muestra que Cervantes antes se regocijaba que se enfurecía en presencia de las ridiculeces humanas. Ni siquiera lograron encolerizarle los libres caballerescos; pues en el momento mismo de condenarlos todavía tuvo para algunos frases de benevolencia y aun sinceros elogios.

Nuestro carácter nacional es poco á propósito para la sátira desesperada y amarga. A pesar de nuestra fama de hombres graves, somos uno de los pueblos de mejor humor de la tierra. La melancolía alemana y el *spleen* inglés son cosas inusitadas entre nosotros. Ahora van entrando, acompañadas de cierta dosis de pesimismo, gracias á la moda, á la influencia de los tiempos y en parte á lo malísimamente que marchan los públicos negocios. Pero en el fondo, este pesimismo tiene más de aparente que de real. Un día de sol claro, la vista de una buena moza ó un buen volapié de Frascuelo suelen bastar para desarrugar el ceño del español más desesperado y pesimista. Y no lo decimos por nosotros, que en materia de mal humor y peor genio, damos quince y falta al más pintado, según aseguran las gentes.

Pero la verdad es que en España raros son los satíricos desesperados. El mismo Quevedo no lo era, y solamente Larra ofreció este carácter. La sátira española es, por lo

general, poco trascendental y profunda. El chiste espontáneo, el dardo epigramático, la pintura festiva de tipos y costumbres, la broma ligera ó picaresca, el equívoco libre son casi siempre sus elementos constitutivos. La literatura, las costumbres, la política son los objetos en que habitualmente se inspira.

En tal sentido, no es Larra el más genuino representante (siquiera sea el más ilustre) de la sátira española en nuestros días. Había en él algo de extranjero, como un eco lejano del íntimo pesar que torturó á Heine, Byron y Leopardi. Su amarga y desoladora filosofía no expresaba por completo el carácter nacional, que tiene poco de tétrico, acaso porque no tiene mucha afición á lo personal y subjetivo.

Larra tuvo un sucesor (no un heredero) en *El Curioso Parlante*. Nuestros lectores de hoy en su mayor parte acaso no recordarán la época en que era popular este nombre, y muchos ni siquiera conocerán al que lo llevó.

Apareció *El Curioso Parlante* en tiempos muy favorables para el género satírico, como lo son todos aquellos en que una sociedad se transforma. España, apenas repuesta de la bárbara dominación absolutista, comenzaba á despertarse á la vida de la libertad, ó lo que es igual, á la vida de la civilización. Ideales, instituciones, costumbres, todo cambiaba. A la sociedad petrificada del antiguo régimen sucedía la sociedad libre y progresiva del siglo XIX; el romanticismo batía en brecha al clasicismo enteco y apergaminado de la época moratiniana; costumbres nuevas sustituían á los rancios usos, y en las modas, en la vida social y en la privada se verificaban radicales transformaciones. El contraste entre lo viejo y lo nuevo había de dar lugar á numerosas manifestaciones de lo cómico; en breve plazo lo que ayer era grandioso se tornaba en ridículo y viceversa; y en aquel trastorno general el escritor satírico hallaba amplio asunto para ejercitar sus facultades. Larra y *El Curioso Parlante* contemplaron aquella sociedad, y el resultado de su contemplación fué en el uno la carcajada sombría del pesimista escéptico; en el otro la alegre risa del observador á la vez benévolo y burlón.

Ambos miraron la sociedad desde puntos de vista muy diferentes. Fijóse el uno en lo grande, y el otro en lo pequeño, sintiendo dolor el primero, y risa el segundo. Larra se

apoderó del escalpelo, lo hundió en las entrañas de la sociedad que analizaba, y la podredumbre y la sangre que de la llaga brotaron cayeron sobre el diestro cirujano y le sumieron en profunda amargura. Más ligero y menos atrevido *El Curioso Parlante*, limitóse á la superficie de las cosas, y sólo consiguió hacer á la sociedad suaves cosquillas que excitaban su risa y regocijaban á la retozona mano que las hacía. Por eso fué Larra el satírico favorito de los pensadores serios y de los corazones amargados por la duda y la desgracia; y *El Curioso Parlante* disfrutó las simpatías de las gentes de humor alegre que quieren conocer los vicios pequeños para reirse y solazarse, pero gustan poco de profundizar las llagas sociales. Para decirlo de una vez, Larra fué satírico y *El Curioso Parlante* observador ameno y festivo.

No por eso es su sátira ilegítima ni despreciable. Lo pequeño existe en el mundo al lado de lo grande y no deja de tener importancia. Muchas veces, en la vida privada y aun en la pública, la ridiculez causa males gravísimos que la hacen acreedora al látigo satírico. En España misma, podríamos citar un partido político que ha debido su ruina solamente á sus ridiculeces y tonterías. No es, pues, tan baladí el mal ó el error que en pequeñas proporciones se presenta, ni deja de ser provechosa la ligera sátira que lo flagela.

II.

Pero ¿quién era *El Curioso Parlante?* Llamábase D. Ramón de Mesonero Romanos, y era por entonces un hombre de bondadosa, placentera y un tanto burlona fisonomía, caracterizada por unas gafas que ocultaban vivos y risueños ojos, y por una boca eternamente contraída por la sonrisa, que recordaba hasta cierto punto la sarcástica boca de Voltaire. Unid á esto un cuerpo menudo y rechoncho, y tendreis la *vera efigies* de *El Curioso Parlante.*

Por los años de 1832 comenzó el nuevo satírico su campaña. Las *Cartas Españolas*, la *Revista Española*, y el *Se-*

manario Pintoresco fueron el teatro de sus triunfos. Allí pintó con fidelidad pasmosa y singular donaire las costumbres del pueblo madrileño, objeto preferente de sus estudios; allí retrató á esa clase media, á esa *bourgeoisie*, que con sus aspiraciones aristocráticas y sus resabios plebeyos tanto ha dado y dará que hacer á la musa satírica; allí criticó, con intención pero sin cólera, los vicios pequeños y las pequeñas ridiculeces; allí, sin propósito satírico muchas veces, trazó animados y gráficos cuadros de costumbres, en que abundaban chistosos episodios y tipos perfectamente trazados, y que no han sido superados todavía por ninguno de sus imitadores.

Los escritos de *El Curioso Parlante* muestran en él dos cosas: un escritor notable y un hombre de bien. Hay en ellos algo de la sencillez y de la *bonhomie* del *buen Lafontaine*, como dicen los franceses; pero sazonada con el fino donaire propio de los españoles. Conservándose constantemente en el límite que separa lo cómico de lo bufo, lo satírico de lo virulento, lo intencionado de lo malévolo, lo picante de lo licencioso, *El Curioso Parlante* no falta nunca á la caridad para con el prójimo, al buen gusto ni á la educación. Su sátira, acaso demasiado benévola y suave, nunca ofende, por más que á veces no deje de ser punzante. Jamás hay en ella un ataque personal ni una diatriba. Es la sátira de un moralista amable, de un observador perspicuo que azota suavemente al vicio sin mortificar al vicioso, y se rie sin encono ni mala intención de todo lo que le parece ridículo ó necio. Sátira más cercana de la de Horacio que de la de Juvenal, poco poderosa acaso para desarraigar vicios, pero incapaz de hacer daño á nadie.

Y no se crea por eso que es sosa y anodina; antes es viva, chispeante y amenísima, y muy intencionada en ocasiones. ¿Queréis, en prueba de ello, leer una donosísima burla de las ridiculeces que puede ofrecer el parlamentarismo? Pues leed la *Junta de cofradía*. ¿Preferís una intencionada sátira literaria, digna de Moratín? Pues ahí tenéis *El romanticismo y los románticos*. ¿Os gustan gráficos cuadros de costumbres, trazados con el lápiz de Goya? Ved *La calle de Toledo*, *La comedia casera*, *Las visitas de días*, *El Prado*, *Las casas por dentro*, *Las tres tertulias*, *La capa vieja y el baile de candil*, *El día de toros*, *El duelo se despide en la*

iglesia, *Madrid á la luna*, *El teatro por fuera*, *El recién venido*, *La posada ó España en Madrid*, y otros muchos que á la vez os darán completa idea del deplorable estado de la España de aquellos tiempos y os proporcionarán curiosa noticia de añejas costumbres. Y si queréis más trascendencia en la sátira ó alguna lección moral, no dejaréis de encontrar en esas páginas, hoy más olvidadas de lo justo, valiosas enseñanzas ocultas bajo modestas formas.

Constantemente alejado de la política, las desatentadas pasiones y mezquinos odios que ésta engendra nunca perturbaron el sano juicio ni pusieron en peligro la imparcialidad del que, según sus propias palabras, *jamás ha sido nada*, *absolutamente nada*, *ni siquiera jefe político*. Tampoco halló cabida en la noble alma de *El Curioso Parlante* la sátira personal, que tanto ha privado después. La máxima: *Parcere personis*, *dicere de vitiis*, fué norma constante de su conducta.

El Curioso Parlante fué uno de los mejores prosistas de aquella valiosa generación de 1830. Su estilo, sin competir con el de Larra, es tan castizo como fácil y sencillo; animados sus diálogos; pintorescas y vivas sus descripciones; correcto y atildado, aunque sin afectación, su lenguaje. Modelo de buen decir, de cultura, de delicado gusto y de gracia decorosa y noble, *El Curioso Parlante* merece ser estudiado, no sólo por los que se dediquen á su género, sino por todos los que estimen el habla castellana.

Puede asegurarse que el género cultivado por *El Curioso Parlante* (y antes por Larra) no existe ya. El Cuadro de costumbres — de que dejaron tan notables muestras Cervantes en su *Rinconete y Cortadillo* y su *Coloquio de los perros*, Vélez de Guevara en su *Diablo cojuelo*, Francisco Santos en su *Día y noche de Madrid* y tantos otros en obras no menos insignes—no tiene hoy entre nosotros más cultivadores que D. José María Pereda, inferior á nuestro juicio á *El Curioso Parlante*, como quiera que sus valiosas dotes están oscurecidas por sus deplorables intransigencias ultramontanas. Muertos Larra y Estébanez Calderón, y reducido *El Curioso Parlante* al silencio, este género verdaderamente delicioso ha pasado á la categoría de recuerdo. Difícil parece su resurrección, y más difícil que haya en él quien compita dignamente con tan esclarecidos ingenios.

III.

Mesonero Romanos no es solamente *El Curioso Parlante*. Es, además, un notable y erudito escritor serio, á quien se deben trabajos de mérito nada vulgar en otros ramos de la literatura. Su popular *Manual de Madrid*, sus *Relaciones de Viajes*, su importante libro histórico-arqueológico *El Antiguo Madrid*, y sus trabajos de erudición y crítica literaria en la *Biblioteca de Rivadeneyra* muestran cumplidamente lo que decimos. A él se deben importantes noticias y descubrimientos literarios; él contribuyó poderosamente á restaurar la olvidada fama de Tirso de Molina; y á su prodigiosa memoria acuden cuantos necesitan saber algo de la historia y antigüedades de la villa de Madrid, de la cual ha sido siempre hijo apasionado, y á cuyo estudio ha consagrado preferentemente sus afanes.

Tuvo el *Curioso Parlante* el raro talento de abandonar el género literario á que debe su fama, mucho ántes de que la edad le hiciera entrar en el período de la decadencia, con lo cual no sobrevivió á su reputación, como los que no saben callar á tiempo. Hoy ha roto su prolongado silencio, dando á la estampa unas curiosísimas *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*, que muestran que la nieve de los años no ha amortiguado todavía su chispeante ingenio ni ha puesto término á sus felices facultades.

Pero dirá el lector: *El Curioso Parlante* vive ¿cómo nos ha hablado de él el articulista cual si hablara de un muerto? Amigo lector, la respuesta es sencilla: el venerable anciano que se llama D. Ramón de Mesonero Romanos vive por fortuna todavía, pero aquél retozón satírico que se llamó *El Curioso Parlante* murió hace tiempo para las letras. El erudito y el historiador quedaron: el satírico ya no existe. Aun quedan, sin embargo, vestigios de su donosura en los serios escritos que da á la estampa el Sr. Mesonero, y aun es fácil vislumbrar en la fisonomía de este respetable anciano algu-

nos rasgos del rostro jovial y regocijado de *El Curioso Parlante*. Pero éste murió, y con él el ameno cuadro de costumbres, la sátira fina y benévola y el dardo delicado que hiere al vicio sin herir á la persona. Hoy, en cambio, campean á sus anchas (por lo general) el truhanesco chiste del cancanista, la mueca del bufo y la osada desvergüenza del libelista, y acaso parecieran frialdades las cultas gracias de *El Curioso Parlante*. Bien hizo éste en callar á tiempo; que mal podían acomodarse su candoroso ingenio y su condición apacible á las condiciones de eso que hoy llamamos sátira y que, no siendo otra cosa que el maridaje del insulto y de la desvergüenza, ni siquiera ostenta, para disimular sus faltas, el punzante gracejo de Quevedo ó la intencionada amargura de *Fígaro*.

D. ANTONIO GARCÍA GUTIÉRREZ.

En la noche del 1.º de marzo de 1836 asistía un público numeroso y escogido, que llenaba las localidades del teatro del Príncipe, al estreno de un drama titulado *El Trovador*, y debido á la pluma de un escritor joven y desconocido. Cuando al terminar, entre prolongados aplausos, la representación de aquella obra prodigiosa, que anunciaba al mundo literario la existencia de un brillante ingenio, el público entusiasmado pidió por vez primera en nuestros teatros que el autor saliera á la escena, apareció en ella un joven vestido con traje militar, confuso, cortado, y más bien arrastrado que conducido por Carlos Latorre y Concepción Rodríguez. Aquel joven, cuyo desvalimiento y miseria eran tales que se había visto obligado á sentar plaza en el ejército; aquel joven, que por vez primera obtenía la distinción (inusitada entonces, prodigada hoy) de presentarse en persona á recibir los aplausos del público, era don Antonio García Gutiérrez.

Hoy aquel joven desvalido es un anciano, por todos querido y respetado, ceñida la frente con los inmarcesibles laureles de la gloria, cuya existencia, amagada por penosa enfermedad, se desliza entre los severos y callados jardines del Museo Arqueológico Nacional, de que es director. Hoy la infatigable pluma que dió á la patria escena esas joyas que se llaman *El Trovador*, *Simón Bocanegra*, *Un duelo á muerte*, *Juan Lorenzo*, *Venganza catalana y Doña Urraca*

de Castilla, no puede siquiera concluir la obra que había de cerrar tan gloriosa carrera, y la poderosa inteligencia que supo realizar en toda su perfección y pureza el ideal del arte romántico, lucha en vano con el decaimiento de la materia, trocada en tirana y carcelera del espíritu.

¡Terrible suceso para las letras españolas! García Gutiérrez no puede escribir; su último drama, *Viriato*, glorioso episodio de nuestra historia, no se termina. Los años, las enfermedades, la muerte van arrebatándonos uno tras otro los preclaros ingenios que fueron honra de nuestras letras, mientras la turba tumultuosa de las medianías invade el recinto que aquellos abandonan. Hartzenbusch, anciano y enfermo, no escribe; García Gutiérrez, por análogas razones, tampoco; Tamayo, retraído por causas que ignoramos, sigue la misma senda; Ayala deja sin concluir un drama para sentarse en esa silla ministerial llena de espinas, según dicen todos, pero por todos ambicionada sin embargo. A seguir así, las letras españolas podrán decir muy pronto, como los niños del poema de Juan Pablo: *¡No tenemos padre!*

Y esos cuatro ingenios que hemos citado son hoy más necesarios que nunca. Representantes de dos opuestas tendencias, exageradas actualmente y apartadas de su verdadero cauce, á ellos tocaba la empresa de mantenerlas en su pristina pureza, oponiendo al neo-romanticismo de relumbrón, sin idea ni sentimiento, el romanticismo racional, inspirado, lleno de elevación y belleza de Hartzenbusch y García Gutiérrez; al realismo grosero, corrompido, de extranjero corte, el realismo noble, tan bello como verdadero tan poético como intencionado y profundo, de Tamayo y Ayala.

Y parte más principal que á ninguno correspondía en esta tarea á García Gutiérrez, porque García Gutiérrez es el fiel continuador de nuestra gran tradición romántica, el heredero legítimo de los dramáticos de nuestro siglo de oro. El ha sabido ser idealista sin caer en los delirios de la escuela romántica, y excitar el sentimiento de lo patético y lo elevado sin presentar en escena personajes falsos y extrahumanos, torturados por pasiones llevadas á los últimos extremos de la locura; él, sin ser psicólogo, sin desmenuzar sentimientos ni disecar tipos, ateniéndose, como

buen romántico, á lo externo y plástico del drama, más que á lo íntimo y psicológico, no ha necesitado, sin embargo, sacrificarlo todo á las bellezas de la forma y encubrir el vacío de la idea bajo la hojarasca de los versos. Cantor inspirado de las glorias nacionales, ha buscado la idea de sus obras en los poemas de la historia patria ó en las excelencias del carácter español, y su forma en la inspiración levantada de nuestra poesía tradicional, sabiendo, de esta suerte, ser romántico sin ser francés. Poeta de gran pasión y brillante fantasía, siempre ha vivido en elevadas regiones, no descendiendo á cantar lo pequeño y miserable, ni en virtud ni en vicio; no siendo tampoco, como los poetas al uso, moralista llorón ni fotógrafo de inmundicias. Sus héroes, virtuosos ó malvados, son siempre grandes, y en sus obras, ora canten grandiosos hechos, ora negros crímenes, ya pinten nobles sentimientos, ya culpables pasiones, resplandece constantemente esa belleza ideal, esa elevación de la verdadera poesía que todo lo ennoblece, aun lo culpable, y permite al poeta que lo cante todo, menos lo abyecto. El mismo *Paje*, conjunto de odiosas pasiones y terribles crímenes, produce en el alma el terror trágico que exigía Aristóteles, mas no el sentimiento de indecible repugnancia que inspiran las monstruosidades del realismo francés. Y en todas esas obras, la lengua española ostenta sus primores sin caer en la afectación del lirismo amanerado y femenino que hoy prepondera, ni revestirse del recargado follaje de imágenes y sonoridades que algunos estiman equivalente de la poesía y de la belleza. Porque el estro de García Gutiérrez es aquel estro varonil y vigoroso que campea en nuestros grandes poetas clásicos, no esa inspiración adamada y enfermiza de líricos entecos que hoy aplauden las gentes; su dulzura es la de Gounod más que la de Bellini; su grandiosidad la de Meyerbeer más que la de Verdi.

Por eso es García Gutiérrez el último romántico; que mal pueden serlo los que hoy se engalanan pretenciosamente con ese nombre. Por eso es también el postrer eco de nuestra tradicional inspiración dramática.

Y á estas excelencias une García Gutiérrez otras no menos relevantes. Con ser uno de nuestros más distinguidos ingenios, es también uno de los más modestos. Mientras los poetastros sin idea ni inspiración, que invaden nues-

tra escena, hacen ostentoso alarde de sus efímeros triunfos saliendo á las tablas á solicitar, más que recoger aplausos, aun en aquellas obras cuyo éxito es una vergüenza para el autor y para el público, García Gutiérrez, el primero que mereció esa honra, hoy tan prostituída, huye del teatro en los estrenos de sus obras, y trémulo como un principiante, espera en apartado sitio un éxito que jamás conceptúa seguro. Mientras esos ingenios invaden todos los ramos de la literatura, y sobre profanar la escena con incalificables mamarrachos, producen con deplorable fecundidad diluvios de novelas, artículos y poesías no menos execrables, él, limitándose al género que su vocación le llama, apenas se ha permitido tal cual ensayo en los restantes, aunque no le faltara talento para ello. Mientras esos escritores baladíes convierten sus escasos talentos en escabel de la política, y no se juzgan bastante recompensados por sus méritos si no son, cuando menos, embajadores ó subsecretarios, sin que haya humillación ó vileza ante la cual retrocedan á trueque de lograr sus propósitos, él, político tan honrado como eminente ingenio, se ha contentado con posiciones oscuras, con tal de que le dejaran libre para sus tareas favoritas. Que no en balde se dijo que es la modestia inseparable compañera del talento, y la presunción señal infalible de supina necedad.

García Gutiérrez, como Hartzenbusch, disfruta el envidiable privilegio de ser indiscutible; que es la inviolabilidad atributo inseparable de la soberanía, lo mismo de la que los reyes ejercen sobre los pueblos, que de aquella otra que el genio ejerce sobre los espíritus. A la altura en que vive no llegan los dardos de la envidia ni las mordeduras de la calumnia, y por eso goza tranquilamente el placer indecible de saborear su gloria en vida. ¡Gloria inmarcesible que durará mientras subsista el recuerdo siquiera de aquella gran tradicion dramática española, próxima acaso á romperse, y cuyo postrer representante es el insigne autor de *Venganza catalana!*

DON JUAN VALERA.

I.

¿Quién no le conoce? ¿Qué dama aristocrática no ha leído sus chispeantes escritos, escuchado con deleite su conversación variada y amenísima y estrechado en suntuoso salón su enguantada mano? ¿Qué literato no ha saboreado sus críticas, tan eruditas como ingeniosas, y sus discretas novelas? ¿Quién no ha admirado la enorme cantidad de ático ingenio, gracejo andaluz y erudición copiosa, almacenada en aquella cabeza que se yergue altiva en lo alto del cuerpo más rígido que puede concebirse y sobre el más inflexible cuello de camisa que jamás almidonó planchadora alguna?

Él es, sí. Ese altivo caballero de aristocrático talante, de labio á la par benévolo y desdeñoso, de grave é impasible fisonomía, de alzados hombros, entre los cuales aparece encajada una cabeza que jamás se dobla, es D. Juan Valera, el más donoso y erudito de nuestros críticos, y uno de nuestros novelistas más amenos. Si reparáis en su aspecto, os parecerá el más altivo de los aristócratas ó el más estirado de los académicos. Tratadle de cerca, y hallaréis en él el más amable y simpático de los hombres y uno de los escritores que con más gallardía y desenfado manejan hoy la prosa castellana.

Valera es la solución viviente de las más imposibles anti-

nomias. Es juntamente artista y erudito, filósofo y literato, hombre de mundo y hombre de letras. En él parece renovarse la raza de aquellos distinguidos espíritus del Renacimiento que con igual facilidad descifraban un palimpsesto, comentaban un códice y derramaban torrentes de ingenio en amenísimos escritos. En él la erudición deja de ser la gruñona y apergaminada vieja que todos conocemos, para trocarse en coqueta y elegante dama, llena de gracias y de encantos. Ha resuelto el problema de ser erudito sin pecar de empalagoso, y sabe tratar las más áridas y enojosas cuestiones con tanto primor y gracejo como si escribiera una novela. Habla de filología, de literatura, de crítica, de todo, en suma, no en el tono pedantesco y en el altisonante lenguaje que es de moda en la literatura académica, sino en forma de la más chispeante y amena *causerie* que pudiera imaginar un hombre de mundo. Es capaz de causar deleite hablando de la *Crítica de la razón pura*, y de entretener gratamente á una dama de la *high-life* comentando los himnos Védicos ó desarrollando las teorías de Fichte; es, en suma, la ciencia con corbata blanca y la erudición vestida de limpio.

Se dirá que esa ciencia no peca de profunda. Fuerza es reconocerlo. Valera es, ante todo, literato, y no como se quiera, sino literato aristócrata. Lo selecto, lo distinguido, lo ingenioso y discreto, he aquí lo que busca en primer término. Es una de esas naturalezas exquisitas y privilegiadas que todo lo sacrifican al buen gusto, que en todo buscan lo irreprochable y lo pulcro, que se apartan con repulsión instintiva de cuanto no sea hermoso y perfecto. El sentido de lo bello y de lo noble llega en él al punto de delicadeza que sólo conocieron cuatro felices momentos de la historia: el siglo de Pericles, el de Augusto, el de León X y el de Luis XIV. El arte, la belleza son para él la más luminosa manifestación de lo divino. Lo pulcro y lo delicado es su ideal; vivir en una atmósfera exquisita de distinción y buen gusto, en medio de una sociedad de gentes discretas, elegantes y cultas, sería su mayor encanto. El talento y el ingenio son para él joyas preciosísimas, que sólo en elevados círculos pueden brillar; el arte es flor delicada de la vida que no ha de mancharse al contacto de nada que sea rudo y grosero. La ciencia misma sólo es estimable á condición de

perder su natural rudeza, adquirir buenos modales y vestir con elegancia. Ser literato es formar parte de una aristocracia que representa en el mundo de la inteligencia lo que la gente del buen tono en la vida familiar y pública. El literato ha de ser, ante todo, un espíritu distinguido y culto, que hable y escriba con suprema delicadeza y gusto exquisito, sepa dar forma agradable á las cosas más áridas, y no olvide que lo esencial es tener ingenio y saber mostrarlo. Tal es el ideal de Valera, y esto es lo que trata de realizar en su vida y en sus obras.

No busquéis en él, por tanto, condiciones de verdadero genio. Las brusquedades, las notas inarmónicas, las salidas de tono que á éste suelen caracterizar en ocasiones, son incompatibles con su manera de ser. Todo en él es atildado, medido, correcto, sujeto al canon supremo de la elegancia y del buen gusto. No extralimitarse es su regla constante. Si alguna vez pudiera tener un arranque de pasión, un momento de inspiración verdadera, cuidaría de evitarlo por no cometer alguna falta de buen gusto, á la manera de esas mujeres hermosas que no darían un beso á un amante por no descomponer los pliegues de su traje. Por eso, hablando ó escribiendo, siempre es frío; aunque á decir verdad, á ello contribuye no poco la naturaleza de su ingenio.

Valera, con efecto, no es hombre de mucho sentimiento; al menos así lo muestran sus escritos. La nota dominante en él es el entendimiento reflexivo, y principalmente el espíritu crítico. Su fino y penetrante análisis lo descompone y desmenuza todo, descubre con facilidad el aspecto negativo de las cosas y no deja espacio á la pasión ni al entusiasmo. El entendimiento ejerce en su alma el monopolio, y atrofía más ó menos todas sus facultades, salvo una: la fantasía, á la que esclaviza tiránicamente, obligándola á prestar ingeniosas y pintorescas formas á sus agudos conceptos. Por eso, teniendo, sin duda, imaginación viva y brillante, verdaderamente andaluza, nunca la pone al servicio del sentimiento, y por esta razón no es verdadero poeta ni perfecto novelista. La fantasía es para él un medio de representar en vivas imágenes ideas originales é ingeniosas, algo parecido á lo que llaman *esprit* los franceses y *sal* los españoles. Unida al entendimiento, produce de esta suerte ese

inagotable raudal de observaciones picantes, comparaciones oportunas y felices, ingeniosas teorías y paradógicas ocurrencias que, vertidas en elegantísimo estilo y chispeante lenguaje, constituyen el mérito capital de los escritos del Sr. Valera; pero nunca sirve para llevar la emoción al ánimo, porque es una fantasía divorciada del corazón.

Por eso Valera no es poeta. Sus versos fríos y tirados á cordel, como las calles de un jardín de Versalles, ni conmueven ni deleitan. Vaciados en la turquesa académica, poseen la perfección negativa de lo insignificante, la corrupción rígida de las cosas sin vida. No hay en ellos nada que choque al buen gusto; pero nada tampoco que hable al corazón ni á la fantasía. Su autor, que será tan buen crítico de sí mismo como de los demás, debe saberlo, y por eso ya no los hace, en lo cual obra sin duda como prudente.

Tampoco es filósofo, como algunos piensan. Cierto es que no desconoce la filosofía y que en altos principios de estética suele inspirar sus críticas; pero su espíritu literario no le permite entrar por esos abstrusos caminos, en que suele perderse todo lo que hay de bello y artístico en la vida, desde el sentimiento hasta la gramática. Es filósofo como lo eran los *beaux esprits* del siglo XVIII; esto es, gusta de buscar el sentido más elevado de las cosas, pero sin profundizarlas demasiado. Toma de la filosofía lo necesario para dar elevación á su pensamiento, pero no penetra en sus tenebrosas profundidades. Busca ante todo en ella lo que de bello tiene, y por eso, siendo escéptico en alto grado, se deleita al leer los éxtasis y arrebatos de nuestros místicos, tanto al menos como en saborear las artísticas voluptuosidades del arte pagano. Espíritu abierto á todo lo que es bello y distinguido, sería filósofo si hoy se cultivara la metafísica en los rientes jardines de Academo ó bajo los arcos anchurosos del Pórtico; pero no penetraría de buen grado en la oscura cámara de Kant ó en el prosaico laboratorio de cualquier positivista moderno. Valera, en suma, es filósofo á la manera de Campoamor.

Pero lo que en Valera domina y todo lo avasalla es el crítico. Bajo este concepto, reune su espíritu las más peregrinas condiciones. Dotado de selectos, variados y copiosos conocimientos, es uno de nuestros primeros eruditos, y sin duda nuestra autoridad más alta en historia de las literatu-

ras extranjeras. Dueño de vivacísimo y flexible ingenio, su crítica, seria en ocasiones, festiva y aun satírica en otras, recuerda á la vez la fina intención de Luciano, el ático gracejo de Erasmo y la punzante ironía de Voltaire, sin rivalizar con ninguno de ellos en profundidad ni menos en amargura. La finura ática, la sal andaluza y la vivacidad francesa se combinan en delicioso conjunto en esas *causeries*, habladas ó escritas, con que Valera mantiene en perpetuo regocijo á sus admiradores. Un fondo de sana y escogida erudición da valor y utilidad á esos chispeantes trabajos que nunca dejan de reportar provecho positivo y siempre ilustran la cuestión sobre que versan. A veces, sin embargo, el deseo de lucir su feliz ingenio y de ser original impulsa á Valera á sostener inconcebibles paradojas y teorías singulares de que acaso se está burlando miéntras las expone, si no es que, engañándose á sí mismo, las toma momentáneamente por verdaderas, fascinado por la agudeza que en ellas se advierte.

Valera es escéptico; pero no al estilo de los tiempos actuales. Su escepticismo recuerda más el de Luciano que el de Leopardi. Hijo legítimo de su espíritu crítico, no es el producto de una existencia tormentosa ni de un desesperado estado del ánimo. Es un escepticismo sereno, jovial, de gran señor, que no riza siquiera el tranquilo lago de su existencia. No cree, porque la falta de creencias está en la atmósfera de nuestro siglo; porque la crítica le hace ver el lado negativo de todas las cosas; porque la experiencia de una vida pasada entre dos inagotables fuentes de escepticismo: la crítica y el gran mundo, le hace ser así. Pero no se altera por eso. Reposa tranquilo *en la dulce almohada de la duda*, y amante de las conveniencias, dora lo mejor que puede la amarga píldora que á su público propina, ora revistiendo su escepticismo de las más gratas y delicadas formas, ora aparentando con la sonrisa en los labios una fe de buen tono que le permite, como á Campoamor, introducir el veneno bajo la forma del más elegante de los bombones y depositarlo en el *boudoir* de las más creyentes y escrupulosas damas. Gracias á esto, su *Pepita Jiménez* ocupa al lado de las *Doloras* y los *Pequeños poemas* lugar preferente en sitios de donde se expulsaría con horror á Voltaire y Renán.

La naturaleza negó á Valera las condiciones de orador. Carece de facilidad y no sabe accionar; pero, sin embargo, se le oye con gusto. La viveza de su ingenio, su gracejo inagotable, la elegancia y distinción que en todas sus producciones resplandecen, hacen de sus discursos, siempre desordenados é inmetódicos y no pocas veces paradógicos y contradictorios, deliciosas conversaciones familiares que se escuchan con el mayor deleite. Las faltas del orador se olvidan entonces, y sólo se ve al discreto é intencionado crítico que tiene el don inapreciable de hacer bello, ameno y agradable todo cuanto toca.

II.

Valera es de esos hombres que á fuerza de ingenio son capaces de hacer bien hasta aquello para que menos sirven. Empeñóse Echegaray en ser dramático, y lo fué, y tal talento tiene que, si se empeñara en domar fieras, es seguro que á fuerza de talento las domaría. Quiso Valera ser novelista, y lo es notable; y sin embargo, examinadas sus condiciones, para todo debiera servir menos para eso.

Con efecto; Valera, que conoce admirablemente las ideas, no conoce el corazón humano; ingenioso en extremo y dotado de viva fantasía, carece de inventiva, sin embargo; y como antes hemos dicho, no lo creemos muy fuerte en materia de sentimiento, ni por verdadero poeta lo tenemos. Y no obstante, ha hecho novelas justamente celebradas, entre ellas una *(Pepita Jiménez)* que puede considerarse como una de nuestras joyas literarias.

Si se examinan detenidamente sus novelas, muy luego se advierte que los caracteres de sus personajes suelen ser falsos, que su acción peca de pobre y poco interesante y que la verosimilitud no suele distinguirlas. Todas ellas parecen concepciones *á priori* que no se han tomado de la realidad palpitante, sino de la libre idea del autor. En todas se nota profundo desconocimiento de la naturaleza humana, cual si

fueran concebidas por quien nunca ha visto el mundo sino de lejos. Obras maestras cuando en ellas se manejan la crítica y la sátira, decaen por lo general cuando el autor intenta hablar el lenguaje del sentimiento, que nunca es tan elevado, filosófico, culto y galano como el que pone en boca de sus personajes. Fácilmente se nota que en estas novelas todas las figuras hablan y piensan casi lo mismo, como que no son otra cosa que manifestaciones distintas de la personalidad del Sr. Valera, cuya mano se adivina demasiado bajo los personajes que mueve en sus obras.

¿Cómo, sin embargo, tales defectos no impiden que esas novelas se lean con aplauso y que su autor haya obtenido merecido puesto entre nuestros buenos novelistas?

La respuesta es sencilla. El talento es recamado manto que todo lo cubre. Sobre esas figuras falsas, sobre esas acciones lánguidas y pobres arroja el Sr. Valera la riqueza de su ingenio, y el cuadro, mal dibujado, deslumbra por la brillantez de su colorido. El lector se olvida de que el personaje es falso para no ver más que la valentía con que está pintado; no repara en que cuanto dice es impropio, merced al deleite que le causa el gracejo inagotable y á veces la profundidad de sus ocurrencias. Aparte de esto, la trascendencia del libro; la copiosa doctrina que encierra, la intención que tiene, impide que se note la debilidad de su contextura; y la gallardía de aquel castizo y elegantísimo lenguaje, la magia de aquel chispeante estilo tan original y tan bello, bastan para que la fascinación sea completa, y para que la crítica se rinda ante ese poderoso esfuerzo del ingenio que sabe hacer una novela de lo que no es novela, y un notable novelista de quien no tiene condiciones de tal.

III.

Es Valera la acabada muestra de todo lo que en materia literaria puede hacer el ingenio entregado á sus propias fuerzas. Pero lo es también de la impotencia de este mismo ingenio. Valera, con efecto, no crea ni funda nada. Tratad

de averiguar qué es lo que en realidad piensa acerca de las cuestiones que con tanta brillantez agita, y os será difícil conseguirlo. ¿Qué es Valera en filosofía, en arte, en política? Nadie lo sabe; ni siquiera él mismo. De esa brillante y deslumbradora exhibición de ingenio y de originalidad nunca ha salido una verdadera afirmación. La contradicción es más bien lo que campea en sus trabajos. ¿Será que el entendimiento y la crítica, que es su hija, poderosos para destruir, son impotentes para crear? ¿O será la causa de este fenómeno el escepticismo que anida en el espíritu del Sr. Valera?

A nuestro juicio (y acaso hablamos por experiencia propia), el espíritu crítico es pariente muy cercano del espíritu escéptico. Las ideas son como las decoraciones del teatro: examinadas despacio y de cerca, casi siempre pierden la mayor y mejor parte de su efecto. El hábito de descubrir el lado negativo de las cosas lleva fácilmente á desconocer su aspecto positivo. El que dedica su vida á comparar ideas, hechos é instituciones, con dificultad se libra de una de estas dos formas del escepticismo: el optimismo, que todo lo halla bueno, ó el pesimismo, que todo lo encuentra malo. Es un hecho indudable que á fuerza de manejar con igual asiduidad las ideas, acaban por parecer todas verdaderas ó todas falsas, quedando el ánimo en tal estado de indiferencia acerca de ellas que por ninguna sabe decidirse. Una pendiente irresistible lleva al crítico, por ende, al escepticismo, y sabido es que éste nunca ha afirmado ni fundado nada.

A esto debe agregarse la especial naturaleza del espíritu del Sr. Valera. Hay en él algo de bizantino, mucho de volteriano y muchísimo de andaluz, y no son estos elementos muy adecuados para tomar en serio las ideas, los hombres ni las cosas. Si Valera fuese un escéptico desesperado y sombrío, un Byron ó un Leopardi, acaso podría esperarse que en un momento extremo llegara á afirmar algo, si por algo se interesaba seriamente. Pero es más bien un humorista, un artista de fino y riente espíritu que con todo juega y de todo se ríe, y que se halla muy á gusto en medio de la negación. A ello le lleva, además, su propio ingenio, cuya originalidad y bizarría nunca se muestra mejor que haciendo juegos malabares con todas las ideas y combinando en vistoso caleidoscopio todas las doctrinas. Pedir á un espíritu

de esta naturaleza una concertada y metódica serie de afirmaciones que constituyan un sistema, valdría tanto como exigir de la voluble mariposa el lento y acompasado paso de la tarda tortuga. Para caracteres de este género, la ciencia y la vida son pensil ameno cuyas variadas flores van libando alegre y desembarazadamente sin posarse en ninguna. El libre juego de su brillante ingenio es lo que ante todo les interesa; la manifestación de su viva originalidad es lo que les encanta y á lo que todo lo sacrifican: ¿habrá que culparles por ello? No, ciertamente. No son menos agradables y simpáticas las mariposas de pintadas alas que alegran la vista con sus vuelos caprichosos, que las laboriosas abejas que fabrican la miel con el jugo de las flores. Si los pensadores serios y profundos que contribuyen al progreso y al bienestar humano merecen elogio, no son menos estimables los brillantes ingenios que con sus felices ocurrencias nos deleitan, y que no pocas veces adivinan las verdades y señalan los errores que escapan á la penetrante vista de los filósofos. El ingenio y la crítica no son todo en el mundo; pero son mucho, sin embargo.

D. RAMÓN DE CAMPOAMOR.

I.

Exceptuando á los iniciadores del romanticismo, pocos poetas han ejercido tan profunda influencia en nuestra literatura contemporánea como el distinguido vate con cuyo nombre encabezamos estas mal trazadas líneas. Fundador de una escuela poética de indisputable importancia, creador de un género lírico que ha de prevalecer sin duda alguna, impulsor de un movimiento literario mucho más profundo de lo que acaso se cree, Campoamor está destinado á ocupar lugar muy eminente en la historia de nuestra literatura, en la que ha dejado estampada indeleble huella su genio peregrino.

No esperen nuestros lectores una biografía del ilustre poeta. Ni creemos oportuno ni hacedero biografar á los vivos, ni hallamos grande interés en una descarnada relación de fechas y sucesos de escasa importancia. Hacer un retrato de la persona nos parece más conveniente y, sobre todo, más ameno.

Los que por ventura no conozcan personalmente á Campoamor y juzguen al hombre por el poeta, quizá se imaginarán que el autor de las *Doloras* es un personaje fúnebre y desesperado, de luenga barba, romántica melena y mirada fatal, devorado por los pesares, amargado por la duda y su-

mido en negra melancolía, fruto de agitada y tormentosa existencia. Nada menos exacto. Ese escéptico implacable tiene todo el plácido aspecto de un creyente. Es un hombre de edad madura, más bajo que alto, grueso y bien conservado, de mirada franca y leal, de frente espaciosa y serena, cuya boca no está plegada por el amargo *rictus* del dolor, sino por la más bonachona de las sonrisas; cuya cabeza corona blanca cabellera, que nada tiene de romántica, y cuyo rostro, agraciado y simpático en su conjunto, rodean unas blancas patillas de bolsista, que antes le dan expresión de acaudalado y satisfecho banquero, que de melenudo y tétrico poeta.

En ese cuerpo, que casi parece el de un epicúreo, se alberga una alma bondadosa y dulce, un carácter franco y jovial, un corazón sencillo, cándido, casi infantil, y una poderosa inteligencia. Y esa alma y ese cuerpo viven sin pesares profundos, en medio de todas las satisfacciones del amor propio satisfecho, de los goces de la familia y de los atractivos del *confort*. La suerte de ese escéptico pesimista, que de todo reniega, la envidiarían más de cuatro creyentes.

Afable en su trato, muy amigo de sus amigos, indolente para todo lo que no sea hacer versos, Campoamor es persona por extremo simpática y de todos querido. Ha hecho política (como ahora se dice) y la ha hecho bastante mal, como buen español; se ha dedicado á la filosofía, escribiendo dos libros, *El Personalismo* y *Lo Absoluto*, que son dos doloras de bastante mérito; ha peleado contra la democracia con éxito no muy afortunado; y tiene varias manías especiales *(cosas*, como diría Larra), á saber: hablar muy mal de los krausistas y de Quintana; dedicarse al teatro (que es quizá el único género poético para el que le faltan condiciones); darse aire de metafísico (de lo cual tiene tanto como de drámatico), y enfadarse con todos los que no dan el nombre de doloras á las composiciones en que lo imitan.

Tal es el hombre. Veamos ahora lo que es el poeta.

II.

El poeta es una de las individualidades más originales y poderosas de la época presente. Su originalidad es tal, que difícilmente puede determinarse su filiación poética, por más que sean muy conocidas las fuentes en que se inspira. Que la tendencia alemana domina en sus obras, es evidente; que no pocas veces ha tratado de imitar la *manera* de Víctor Hugo, también lo es; sin embargo, Campoamor es un poeta eminentemente original: se ha dicho que antes que él ha habido quien ha escrito doloras; que sus pequeños poemas no son género nuevo, sino cultivado por Heine, Musset, Byron, y el mismo Víctor Hugo; todo esto es cierto, pero no lo es menos que la dolora, tal como él la ha concebido, es cosa enteramente nueva, y que sus pequeños poemas no se parecen á los de ningún otro escritor.

No ha mucho tiempo que algunos rebuscadores de defectos, que se engalanaban con el nombre de críticos, creyeron poner una pica en Flandes, como el vulgo dice, y acabar de un golpe con el crédito de Campoamor, mostrando que en algunos pasajes de sus obras había éste imitado pensamientos y frases de Víctor Hugo. El hecho era cierto, y aunque muchos de los supuestos plagios eran coincidencias perfectamente explicables, había algunos que no dejaban lugar á duda. Pero el crédito y la originalidad de Campoamor no por esto sufrieron menoscabo; estimóse el hecho más como puerilidad que como verdadero delito literario, y hubo de reconocerse que aquellos plagios en nada impedían que Campoamor fuera verdaderamente original, pues, reducidos á alguna frase suelta, no afectaban á la poderosa originalidad de la idea y de la forma interna é imaginativa en que ésta se expresaba.

La originalidad, con efecto, no consiste sólo en decir lo que nadie ha dicho ya, sino en decirlo de un modo nuevo, y se refiere, no tanto á los detalles de la composición,

como al conjunto de ésta. Cumplidamente probó el Sr. Valera, al ocuparse de este asunto, que plagios de frases y conceptos abundaban en todos los grandes escritores; pero ¿qué importa si el edificio poético en que se colocan esas frases es enteramente nuevo? Si un monumento reproduce fielmente las formas de otro, será un plagio, una copia sin novedad alguna; pero si su conjunto arquitectónico á ningún otro se asemeja, poco importará que algunas de sus piedras estén arrancadas de otros edificios. Los que tanto alborotaron con los plagios de Campoamor, no pudieron probar que una sola de sus composiciones constituyera un plagio, y su rebusco de frases sueltas en nada menoscabó la fama del insigne vate, y, en cambio, causó no poco daño á los rebuscadores.

Campoamor es un poeta que no encaja en la tradición literaria española; su poesía nada tiene de nacional. La riqueza de formas, los primores y galas de la versificación, que son tradicionales entre nosotros, le agradan poco y rara vez se encuentran en sus obras. Poeta de idea, á ella lo sacrifica todo, y su constante conato es encerrar en sus versos un pensamiento trascendental, sin curarse mucho de la forma, que si en ocasiones es bellísima, en otras peca de descarnada é incorrecta. Acérrimo partidario del arte docente ó trascendental, mira con desdén á toda composición que no haga pensar, y considera como juego frívolo del ingenio todo lo que no sea la traducción poética de un concepto filosófico. A veces, sin embargo, dando de mano á este excesivo rigorismo, ha sabido pulsar la cuerda del puro sentimiento y conmover al lector con tiernos y delicados acentos. Su admirable dolora *¡Quién supiera escribir!*, sus bellísimos poemas. *El tren expreso*, *La novia y el nido*, *Dulces cadenas*, *Los grandes problemas*, son buena prueba de lo que afirmamos.

Pero en Campoamor, por punto general, el sentimiento y la imagen no son más que auxiliares de la idea. Su poesía es en realidad *la razón cantada*, como Lamartine quería que fuese la poesía moderna, y no hay concepción suya, por ligera que parezca, en que á través del poeta no se adivine al filósofo, y no sólo al filósofo moralista, sino al psicólogo y al metafísico.

Esta constante tensión filosófica del espíritu poético de

Campoamor, unida á lo poderoso, acentuado y original de su personalidad, es causa de que su poesía sea eminentemente subjetiva. Para él, la realidad exterior no es otra cosa que una ocasión favorable para revelar su propio pensamiento, y por eso nunca la canta por el mero gusto de exponerla, vaciarla ó describirla, sino por el de sacar de su contemplación alguna enseñanza trascendental. Esta falta de objetividad explica la flaqueza de Campoamor en lo épico y lo dramático, y su excelencia en lo lírico, género que constituye su legítimo dominio, y del cual nunca sale por más que hace, pues líricos son sus ensayos épicos y líricas sus composiciones dramáticas.

Y, sin embargo, gran parte de sus doloras parecen objetivas, tanto por razón de su asunto como de sus formas. Pocas son, con todo, las que así pueden considerarse. La narración, que es forma de algunas, el pequeño drama que otras encierran, casi nunca son otra cosa que un medio original empleado por el autor para expresar un pensamiento propio. Alguna que otra se exceptúa de esta regla; pero estas excepciones son tan escasas, que antes confirman que desvirtúan la ley general. Lo expresado, lo manifestado, el fondo constante de todas las composiciones de Campoamor no es la realidad objetiva, sino el espíritu de Campoamor.

Es nuestro poeta eminentemente humano, y rara vez son objeto y fuente de inspiración de sus cantos la Divinidad ó la Naturaleza, sobre todo la segunda, que no parece inspirarle mucha simpatía. Cuánto priva de frescura y sentimiento á sus poesías esta falta, no hay para qué decirlo, ni es necesario añadir que en eso no se asemeja á sus modelos alemanes, amantes fervorosos de la Naturaleza. El alma y la vida del hombre individual y hombre colectivo, consideradas bajo los aspectos que más pueden interesar al filósofo, he aquí el único objeto de la inspiración de Campoamor.

Original en sumo grado, como antes hemos dicho, pocos poetas le aventajan en ingenio para escoger asuntos, y en fantasía para darles las más peregrinas é inusitadas formas. Esta condición explica uno de sus mayores méritos: el de saber convertir en materia poética los más abstrusos problemas de la ciencia; el de conmover é interesar con asuntos abstractos, difícilmente compatibles con las exigencias del estro poético; el de haber sabido crear una poesía didáctica

y trascendental, por todo extremo amena y deleitable. Gracias á él, todos los problemas de la filosofía moderna, todos los sistemas más abstractos, desde el idealismo subjetivo de Kant hasta el idealismo trascendental de Schelling, han podido tener en el arte poético la expresión que les es posible; gracias á él, la poesía ha expresado los más profundos y levantados pensamientos y ha difundido entre las gentes menos cultas las más importantes enseñanzas.

Y esto lo ha hecho Campoamor de un modo inimitable y sin caer en los graves errores y descaminos á que pueda arrastrar la tendencia docente á espíritus de menos genio poético que el suyo. Poco cuidadoso, sin duda, de la forma puramente externa, ha atendido mucho á la interna, y no ha olvidado que la idea por sí sola no basta á dar valor estético á las obras de arte, que éste es una forma y nada más, y que sus mismas poesías, con ser tan profundas, despojadas del encanto de la forma, no serían otra cosa que la exposición de un conjunto de ideas de todos sabidas, que en sí no tienen valor poético. Campoamor ha sabido dar á la doctrina docente una aplicación recta, y reconociendo que la poesía no enseña ni puede enseñar, hase cuidado de vestir su pensamiento con formas originales y bellas, para que de esta suerte sea atractivo y se difunda y popularice, único fin didáctico que, con estricta subordinación al estético, puede el poeta proponerse.

No son, con efecto, las poesías de Campoamor una descarnada exposición didáctica de principios metafísicos. El carácter profundamente subjetivo y el buen sentido del poeta no han permitido cosa semejante. Nacidos los conceptos que en ella se desenvuelven del fondo mismo del alma del poeta; vestidos de poéticas formas; encerrados unas veces en animados relatos, otras en pintorescos cuadros, otras en dramáticas escenas; presentados por lo general como vivas explosiones de un sentimiento personal, nunca ofrecen las producciones de Campoamor el carácter antiartístico de la mayoría de las obras didácticas.

Por eso fuera vano intento buscar en ellas una verdadera enseñanza; por eso, con estar llenas de filosofía y hasta de metafísica, leyéndolas no se aprende ciencia; pero las ideas que encierran se graban en el alma con caracteres de fuego y causan en ella emoción vivísima y profunda, que en es-

píritus reflexivos puede más tarde despertar verdaderas convicciones. Tal es el único sentido en que el arte puede ser docente; no le es posible enseñar á la manera de la ciencia, pero sí difundir las enseñanzas de ésta, llamar la atención sobre sus conclusiones y preparar al espíritu, mediante la excitación del sentimiento y de la fantasía, para el conocimiento reflexivo de la verdad.

La originalidad de Campoamor es la única causa de los lunares que á veces empañan sus obras más perfectas. El afán de imaginar y decir cosas nuevas é inusitadas le arrastra en no pocas ocasiones á verdaderas extravagancias, que se muestran, ora en la singularidad de los asuntos, ora en la rareza é inverosimilitud de los incidentes de sus poemas, ya en lo paradógico de los conceptos, ya también en lo rebuscado y artificioso de las imágenes. Sus poemas *Las tres rosas* y *Las glorias de los Austrias* son buena prueba de lo que aquí decimos. Este afán de la originalidad es causa de que Campoamor incurra con frecuencia en un vicio asaz común en muchos poetas del siglo de oro, cual es el *escepticismo*, y caiga en la tentación de inventar combinaciones métricas poco aceptables, como las empleadas en las Doloras: *¡Más!... ¡Más!*, *¡El beso!*, *Achaques de la vejez*.

Desigual en extremo, muéstrase Campoamor en ocasiones versificador primoroso, y en otras peca de duro é incorrecto; ora se levanta á grandiosas concepciones, ora imagina verdaderas niñerías; ya parece enardecido por robusta inspiración, ya se duerme como Homero, y en breve plazo lanza á la publicidad poemas tan admirables como *Los grandes problemas* y *El tren expreso*, y engendros tan extraños como *Las tres rosas* y *La gloria de los Austrias*. Explícanse fácilmente estos fenómenos por el carácter subjetivo de sus obras, eco fiel y reflejo fidelísimo de la movilidad incesante de su espíritu, de suyo impresionable, candoroso, y por naturaleza repulsivo al artificio y á la reflexión. Porque Campoamor, á pesar de ser filósofo, de reflexivo tiene muy poco; su filosofía es más bien fruto de la intuición y del instinto, y tiene más de poética que de científica, y de personal que de objetiva. De aquí la vacilación constante de su criterio, en el cual no hay más que una nota fundamental é invariable: el escepticismo. Pero el escepticismo de Campoamor capítulo aparte merece.

III.

Campoamor es un poeta sin ideal. Hijo fiel del presente siglo, la duda es su musa predilecta y la negación escéptica el alma de sus cantos. No hay poeta que con él compita en pesimismo y desaliento, y el hecho de que poesías inspiradas en tales sentimientos logren popularidad tan extraordinaria, es sin duda elocuentísimo signo de los tiempos.

El escepticismo poético no es nuevo en España. Casi todos nuestros poetas románticos, señaladamente Espronceda, en él se inspiraron; pero Campoamor ofrece caracteres originales que merecen estudiarse. El escepticismo de Espronceda revela una época en que la duda es un tormento para el espíritu; el de Campoamor anuncia un estado social en que ya nos hemos connaturalizado con la duda. Aquél arranca del corazón, y es hijo de los desengaños; éste nace de la cabeza, y es fruto de serena y fría reflexion. El primero denuncia una existencia atormentada y dolorosa; el segundo la vida tranquila de un espíritu á quien no molesta gran cosa la falta de creencias.

El escepticismo de Campoamor es más amargo, más desconsolador y más peligroso que el de Espronceda, por lo mismo que es más sereno y razonado. Los desesperados gritos de Espronceda conmueven y repelen á la vez; el estado psicológico que revelan pone miedo en el ánimo. El tranquilo escepticismo de Campoamor no produce iguales efectos; antes su plácida calma es señuelo que convida á reposar la cabeza sobre aquella almohada agradable al espíritu, como á la duda apellidaba Montaigne.

Campoamor no tiene motivos personales para ser escéptico. La experiencia de la vida no ha podido causar profunda mella en su alma infantil y candorosa; su plácida y feliz existencia, antes que á la duda, debiera invitarle á la fe. En su serena fisonomía, en su constante buen humor, es imposible adivinar el escepticismo que le devora; nadie quizá tiene menos derecho que él á ser escéptico.

Y sin embargo, lo es, con mayor universalidad y trascendencia que los escépticos románticos. No se limita á renegar de los hombres, sino que su duda alcanza á las ideas: no se circunscribe á negar el amor, la poesía y la amistad por virtud de añejos desengaños, sino que lo niega todo, inclusa la realidad del conocimiento. Y lo niega con imperturbable calma, con serenidad pasmosa, á veces nublada por ligero tinte de tristeza. Tranquilamente, sin los apasionados arrebatos de Espronceda, los alaridos de dolor de Byron, ó la desesperación intensa de Leopardi; afirma

que humo las glorias de la vida son;

se pregunta melancólicamente:

La dicha que el hombre anhela,
¿dónde está?

sostiene que *vivir es olvidar*; que *tarde ó temprano es infalible el mal*; que *todo es sombra, ceniza y viento*; que *vivir es dudar*; que *todo se pierde*; que *el bienestar del hombre es la muerte*; que al hombre *sólo le afectan el calor y el frío*; que él es *quien regula la conciencia*; que *no hay honor ni virtud más que en la lengua*; que *fuego es amor que en aire se convierte*; que *gloria y fe para el hombre son un sueño*; que *el placer es la fuente del hastío*; que

la belleza sólo está
en los ojos del que mira;

que

todo espectáculo está
dentro del espectador;

que

sobre arena y sobre viento
lo ha fundado el cielo todo;

que el *variar de destino sólo es variar de dolor*; y después de dudar *si tendrá razón Cabanis*, concluye afirmando

> que en este mundo traidor
> nada hay verdad ni mentira;
> todo es según el color
> del cristal con que se mira.

No cabe escepticismo más universal y profundo, ni es posible exponerlo con mayor y más implacable impasibilidad.

Y sin embargo, esta poesía escéptica en más alto grado que la de Espronceda es saboreada con deleite por una sociedad que de creyente se precia. Damas aristocráticas, que contribuyen al dinero de San Pedro y son enemigas del artículo 11; gentes que se cuentan en el número de las *personas sensatas que tienen que perder*; niñas románticas y llenas de ilusiones devoran con placer estas máximas que en otros labios les parecieran impías, escandalosas y dignas de anatema. ¿A qué se debe este singular fenómeno? ¿Cómo este poeta revolucionario y heterodoxo es el niño mimado de las altas clases? A nuestro juicio, á la *perfidia* de Campoamor, que semejante á la serpiente bíblica sabe revestir de bellos colores el fruto envenenado que entrega á las Evas y Adanes de esta generación.

Un ligero toque de sentimentalismo, tal cual nota piadosa y mística, alguno que otro alarde de respeto á las creencias tradicionales, que recuerda involuntariamente las reservas de Montaigne, los distingos de Descartes y la devoción de Rabelais, bastan para que Campoamor pueda deslizar impunemente sus venenosas doctrinas. *Il connait son public, ce gaillard-la* y no le cuesta gran trabajo rociar con agua bendita sus audacias volterianas y sus arranques escépticos y pesimistas, dignos de Kant y de Schopenhauer.

En tal concepto, Campoamor es á la vez reflejo exacto de su época y de su país. Esa poesía escéptica, pesimista, amarga é irónica es la única propia de estos tiempos de crisis y de duda. El poeta de hoy no puede tener ideal, porque el siglo tampoco lo tiene: su canto ha de ser desconsolador y negativo, amargo y desesperado, ó indiferente y frío, según su temperamento. Si su escepticismo lucha con el deseo de creer y de esperar, sus acentos serán protestas enérgicas y

sollozos penetrantes y desesperados; si por el contrario, se aviene á no creer en nada, su canto reunirá á la impasibilidad del estoico la indiferencia del cínico, si por ventura no lanza la irónica carcajada de Mefistófeles. Y si vive en una sociedad descreída en el fondo, hipócrita en la forma como en la nuestra, fácilmente se hará perdonar sus temeridades si sabe deslumbrar á los ignorantes con alardes místicos y hacerles creer que es posible tener fe en lo divino cuando se reniega de lo humano, y que en un mismo espíritu pueden reunirse la fe de Schopenhauer y la de Santa Teresa de Jesús.

IV.

Hacemos un boceto y no un estudio crítico, y nos creemos dispensados, por tanto, de entrar en el examen detallado de las obras de Campoamor, tan conocidas de todos, por otra parte, que es inútil enumerarlas.

Limitémonos á declarar que ni las obras filosóficas, ni las polémicas políticas, ni los ensayos dramáticos y épicos de Campoamor constituyen la base de su merecida fama. Campoamor es el poeta de las doloras y de los pequeños poemas, ni más ni menos, y tiempo perdido será el que emplee en buscar por otros caminos el público aplauso. Sus trabajos filosóficos y políticos, sus producciones dramáticas y épicas abundan, sin duda, en detalles admirables (principalmente *El drama universal)*; pero considerados en conjunto, no son más que doloras muy inferiores á las verdaderas. Estas son su creación original; éstas y los pequeños poemas los títulos legítimos de su pluma.

¿Qué es la dolora? Según Ruiz Aguilera, es «una composición poética en la cual debe hallarse *constantemente*, unida á un sentimiento melancólico, más ó menos acerbo, cierta importancia filosófica;» según Laverde, «una composición didáctico-simbólica en la que se armonizan el corte ligero y gracioso del epigrama y el melancólico sentimiento

de la endecha, la exposición rápida y concisa de la balada y la intención moral ó filosófica del apólogo ó de la parábola;» según el mismo Campoamor, «una composición poética en la cual se *debe hallar unida la ligereza con el sentimiento, y la concisión con la importancia filosófica;*» en nuestra opinión, «*una composición poética de forma épica ó dramática, y de fondo lírico que, en tono á la vez ligero y melancolico, exprese un pensamiento trascendental;*» definiciones todas que convienen en el fondo y que claramente revelan: 1.°, que la dolora es un género nuevo entre nosotros; 2.°, que la dolora es la forma más adecuada de la lírica en nuestro siglo.

Haber creado este género (pues aunque tuviera precedentes en la historia, al hacer de estos elementos esparcidos una individualidad persistente, Campoamor ha sido creador verdadero); al hallar la fórmula de la poesía lírica filosófica, de la poesía de la inteligencia, á la par que Becquer hallaba la de la poesía del corazón; al traer á España el sentido y tendencias de la lírica alemana, profundamente filosófica y subjetiva; al formar una escuela cada vez más numerosa é iniciar un movimiento de día en día más potente; al llevar á cabo en la épica transformación análoga mediante la importación del pequeño poema de Byron, Musset, Heine, Víctor Hugo, etc., única forma posible de la épica en nuestro tiempo, Campoamor ha verificado una profunda revolución en nuestra literatura y ha logrado ser digno de figurar en el número de esos atrevidos innovadores que son punto de partida en una época literaria. Su influencia é importancia en la historia de nuestra lírica serán por esto no menos grandes que las de Boscán y Garcilaso, Quintana y Espronceda.

Rindamos, pues, merecido tributo de admiración y respeto á tan insigne vate, y dejemos en la sombra sus flaquezas y defectos. No faltarán sucesores que saquen las últimas consecuencias de sus ideas, y prescindiendo de escrúpulos desarrollen en toda su extensión los gérmenes que ha sembrado. Cuando esto suceda (y ya empieza á verificarse, aunque lentamente), se comprenderá el alcance de la lírica *campoamoriana* y se medirá la profundidad de la revolución poética que ha llevado á cabo. Entonces se reconocerá que el autor de las *Doloras* y los *Pequeños poemas* es uno

de los poetas más originales, innovadores y profundos, uno de los espíritus más revolucionarios y una de las inteligencias más poderosas de nuestra Patria, y su nombre ilustre y sus producciones admirables serán el lábaro poético de la nueva generación, como su numen ha sido el verbo de la nueva idea.

D. MANUEL TAMAYO Y BAUS.

I.

Hablar de Tamayo es hablar de un muerto. Largos años hace que abandonó la escena el inspirado autor de *Virginia*, *Locura de amor*, *La rica-hembra*, *La bola de nieve*, y tantas otras producciones que fueron delicia y admiración del público en aquel período brillante que siguió al romanticismo, y que se extiende desde la época de la dominación de los moderados hasta la revolución de setiembre. Por entonces señalóse en el teatro una tendencia en extremo razonable y salvadora. Muerto el clasicismo á manos de los románticos, y éstos á poder de sus propias exageraciones, alzóse sobre ambas escuelas otra innominada que, mediante un sabio y prudencial eclecticismo, supo concertar lo que en ambas había de bueno, dando de mano á lo que tenían de malo. Quedaron rotas las famosas unidades clásicas, y con ellas los añejos moldes de la tragedia de reyes y príncipes con confidente, puñal ó veneno, cinco actos y romance endecasílabo, y de la comedia de *gentes comunes* con unidades de lugar y tiempo, y demás zarandajas aristotélicas y y horacianas. Descendieron á la fosa del olvido (hasta que los resucitó el Sr. Echegaray) los dramas de tumba y hachero, con fatalidad inexorable, pasiones terribles, castillo feudal, horca y cuchillo, y asesinatos y suicidios al por mayor, en variedad de versos y prosas. Pero quedaron la

discreción, el gusto delicado y el razonable realismo del teatro clásico, mancomunados con la libertad, el alto vuelo y la rica inspiración del teatro romántico, y de esta fusión de los legítimos elementos de ambas escuelas, nacieron los inspirados dramas de Hartzenbusch, Florentino Sanz, García Gutiérrez (en su segunda época), Ayala, Palau, Nuñez de Arce y tantos otros no menos ilustres, como asimismo las deliciosas comedias de Rubí, Serra, Ventura de la Vega, Luis Mariano de Larra (que por entonces no andaba en malos pasos), Eguílaz, Gaspar y otros muchos que habían resuelto el problema, hoy al parecer insoluble, de tener gracia con sentido común y sentido moral. En aquel período brillantísimo lucía entre los más aventajados y era señalado como gloria de la escena D. Manuel Tamayo y Baus.

Reunía aquel poeta las más brillantes condiciones. Llevábanle sus alientos á grandes empresas, y nunca ocupaba su ingenio en asuntos baladíes. Preciábase poco de la pompa exterior, que tanto seduce á los poetas españoles, y trataba ante todo de que en sus concepciones dramáticas alentara un vigoroso pensamiento, alma de una acción conmovedora, interesante, llena de fuerza y de vida, arrancada á la palpitante realidad y embellecida á la vez con todos los primores del idealismo. Fijábase por extremo en la pintura de los caracteres, manifestándose en esto más imitador de los dramaturgos extranjeros que de los españoles, y maestro en el arte de juntar en delicado consorcio lo real con lo ideal en el trazado de sus personajes. Conocedor de la escena en alto grado, y dueño de un entendimiento tan claro y penetrante como discreto, sabía producir maravillosos efectos teatrales y llevar de emoción en emoción al espectador hasta el fin conmovedor é inesperado de sus obras, sin apelar á recursos forzados y falsos, á golpes melodramáticos ni á terroríficos ó repulsivos resortes. Retratando el corazón humano tal como es, y pintando con sin igual maestría las pasiones que lo destrozan y los encontrados impulsos que lo agitan, lograba llevar, según el precepto aristotélico, el temor ó la piedad al ánimo del espectador sin traspasar los límites de lo verdadero, ni conculcar nunca los cánones inmutables de lo bello. Sólo le faltaba dominar el lenguaje, que ni era verdarero modelo cuando el verso empleaba, ni se libertaba de cierta afición al es-

tilo sentencioso, parádogico y arcaico, si por ventura se servía de la prosa. Tal vez sus personajes disertaban demasiado y alardeaban de sentenciosos y sutiles en inoportunas ocasiones; tal vez no siempre sabía colocar en sus labios el lenguaje espontáneo y natural del sentimiento; pero bien pronto un rasgo de genio dramático, una situación dichosamente preparada, un cuadro de efecto, un arranque magnífico de pasión hacían olvidar tales lunares, y obligaban al espectador á prorrumpir en entusiasta y merecido aplauso.

Representaba Tamayo en España un elemento nuevo, que por apartados caminos se iba por entonces introduciendo en nuestra literatura: la influencia germánica, á que también obedecía Florentino Sanz y algo Tassara, y que luego representaron Bécquer y Campoamor, que le ha dado el triunfo. Veíase en la dramaturgia de Tamayo la manera alemana, notándose á la vez que le era familiarísimo Shakespeare; y en la alteza y trascendencia de las concepciones, en el minucioso estudio del elemento psicológico, del *drama interior* (novedad peregrina en España por aquellos tiempos), en el lógico y sistemático desarrollo de la trama, en el mismo tono sentencioso de los parlamentos, harto se notaba que Tamayo se inspiraba en los dramaturgos de allende el Rhin, sin por eso olvidar los modelos españoles, cuyas bellezas *de fondo* sabía amalgamar con las que importaba á nuestro suelo. Quizá por esto se le acusó de traducir desconocidos dramas alemanes; acusación nunca probada por cierto, y seguramente nacida de esa plaga de cuervos que vive de roer honras literarias.

Recorría Tamayo con igual aplauso desde la tragedia clásica al drama legendario, y desde el sentimental á la comedia de caracteres, dejando en cada uno de ellos monumentos imperecederos, de esos que perpetuamente viven en el repertorio, dando provecho á las empresas, regocijo al público y gloria á la Patria: colmábanle de aplausos sus admiradores; abríanse para él las puertas de la Academia (mucho antes se le habían abierto las de la gloria), y por todas partes le brindaba sus favores la fortuna, cuando de repente su musa enmudeció y el autor inspirado de *Virginia* se encerró en el panteón de la calle de Valverde (donde cuentan que luce á cada paso, con provecho de la corporación y de la

ciencia, sus nada vulgares conocimientos en todo linaje de literarias disciplinas), y lo que es peor, tuvo el malísimo gusto de descender á la arena política bajo el negro pendón del absolutismo neo-católico, haciendo y diciendo todos los dislates que han hecho, hacen y harán perpetuamente todos los soldados del arte y de la ciencia que en aventuras políticas se meten. Y en aquel momento, funesto para las letras españolas, perdió nuestro teatro una de sus glorias más puras y legítimas, y el arte uno de sus hijos más preclaros.

Tal fué Tamayo. Aun vive, pero no para las letras. Tal cual composición poética de circunstancias (no muy feliz, como acontece á todos los grandes dramáticos) es la única señal de vida que da de vez en cuando, amén de sus *Memorias* como Secretario de la Academia, en las cuales suele dar rienda á sus deplorables aficiones neo-católicas. Aun en las festividades de aquella corporación relucen sus prominentes y vivos ojos, albergados tras perdurables gafas, y contrae burlona y á la par benévola sonrisa su no muy menuda boca, orlada de bigotes y perilla de zuavo francés. No hace mucho tiempo que vimos con júbilo su simpática fisonomía y su móvil y nada esbelto cuerpo, abrumada la primera bajo el monumental sombrero, y ceñido el segundo por el estrambótico y recargado uniforme de la Academia, que convierte á sus individuos en cortesanos de zarzuela y soldados *de poquito*, como diría un dramaturgo del siglo XVII. ¡Ah! Vímosle precisamente cuando por todos lados se clamaba contra la decadencia del teatro y se buscaban inútilmente remedios para evitarla. El verdadero remedio estaba allí. García Gutiérrez, Ayala, Tamayo, Núñez de Arce, esos lo simbolizaban... Apartados del teatro de sus triunfos, vano es buscar panaceas para la escena huérfana. De poco servirá organizar compañías y asociar autores. El público volverá los ojos á los ingenios ausentes, volverá los ojos á Tamayo, y dirá melancólicamente con el poeta:

Quien oyó tu dulzura
¿Qué no tendrá por sordo y desventura?

II

Cuando Tamayo se retiró del teatro, la fortuna, que á veces es pródiga en compensaciones, hizo surgir como por tramoya un nuevo poeta, llamado D. Joaquín Estébanez, que hoy también está apartado de la escena. Absolutamente desconocido del público, que nunca ha logrado verle ni saber quién es y de dónde vino, manifestóse desde sus principios como poeta de grandes alientos. Un magnífico arreglo de *Le duc Job*, titulado *Lo positivo;* un drama digno de Shakespeare, y tal que de Calderón acá no cuenta nuestro teatro creación tan asombrosa, denominado *Un drama nuevo;* otro de grandes alientos, aunque viciado por el más intransigente sentido neo-católico (*No hay mal que por bien no venga*); y por último dos enormes pecados, pero no de pecador vulgar (*Lances de honor* y *Los hombres de bien*); tales fueron las principales producciones de aquel poeta que, después del merecido fracaso de la última, enmudeció como su predecesor.

¿Quién era Estébanez? Era Tamayo, con todas sus cualidades y defectos, pero con mayor alteza de pensamiento y más profunda intención dramática; Tamayo agigantado hasta el punto de producir un asombro como *Un drama nuevo*, producción en que todo es admirable (incluso el lenguaje sentencioso), en la que palpita una inspiración gigante, en que las pasiones humanas vibran al unísono con las que Shakespeare pintara en sus obras inmortales, y la fuerza dramática, el efecto escénico, el terror trágico y la atrevida originalidad de las situaciones llegan á punto altísimo de perfección; producción que hace palpitar todas las fibras del corazón humano, y que lo mismo arranca lágrimas de ternura y de piedad que gritos de terror y espanto; producción, en suma, que basta, no ya para glorificar á un hombre, sino para enorgullecer á un pueblo.

Tal era Estébanez. Al ver su fundamental identidad con

Tamayo, y juntamente la innegable superioridad que sobre éste tenía; al notar la singular coincidencia entre la desaparición del uno y la aparición del otro, diríase que Tamayo había sido la crisálida y Estébanez la mariposa. Lo cierto era que la aparición de tal ingenio justificaba el retraimiento de Tamayo, á quien debían poner miedo la superioridad de su rival y la extraña semejanza que entre ambos había.

Presumirá el lector que dado esto, y siendo literatos ambos, forzosamente habían de aborrecerse. Nada de eso. Aparte de que en el alma de Tamayo (una de las más puras, nobles y caballerosas que conocemos) no caben tales cosas, es lo cierto que, según se cuenta, siempre hubo entre Tamayo y Estébanez intimidad estrechísima, hasta el punto de ser inseparables y de que Estébanez nunca concibió ni escribió cosa alguna sin que en ello tuviera parte principal Tamayo. Hasta se asegura que, por misteriosa manera que sólo un espiritista explicaría, estableciose tal intimidad entre las dos almas de aquellos escritores, que nunca pensó el uno cosa que el otro á la par no pensara, formando de esta suerte los dos al modo de una sola y misma persona. Parecía como que Estébanez era sólo fantástica figura animada por el propio espíritu de Tamayo, que de él se servía como de *medium* para dar á la escena sus nuevas producciones.

Pero ahora caemos en la cuenta de que nos vamos extendiendo en este punto, sin acordarnos de que este boceto no se refiere á Estébanez, sino á Tamayo. Dejemos, pues, á aquél y volvamos á éste (aunque esto casi valga tanto como permanecer en el mismo puesto), y digamos para terminar, que si otros dramaturgos contemporáneos aventajan á Tamayo en la galanura de la forma y la pompa de la versificación, pocos compiten con él en alteza de pensamiento y en fuerza de concepción dramática, y uno sólo le supera por todos conceptos: Joaquín Estébanez, que es el rival verdaderamente temible que tiene Tamayo.

D. JOSÉ ZORRILLA.

I.

Un estético francés contemporáneo divide las artes en decorativas y expresivas según que, fijándose en la belleza de las formas, aspiran sólo á causar en el espíritu purísimo deleite, ó sirviéndose de la forma como de vestidura de la idea, cifran su objeto en la expresión de ésta, poniendo el arte al servicio de altos ideales. Ambos géneros del arte son igualmente legítimos, sin duda; pero el segundo aventaja al primero, y es característico de nuestros tiempos.

Aceptando esta clasificación del estético francés, pudiéramos decir que el más insigne representante de la poesía decorativa contemporánea es el autor de los *Cantos del Trovador*, de *Granada* y de *D. Juan Tenorio;* es el popular poeta D. José Zorrilla.

Si el arte no es más que combinación perfecta y gratísima de líneas, colores ó sonidos, el arte poético español puede decirse que ha tomado carne y se ha hecho hombre en la persona de D. José Zorrilla. Porque no hay más allá: es vana empresa buscar en la poesía antigua y moderna algo que se parezca á la prodigiosa creación del ilustre vate; la palabra humana ha llegado en sus labios al punto más alto á que se puede llegar.

Fundir en la palabra todos los elementos, efectos y recursos de la música y de las artes plásticas; hacer del len-

guaje una sinfonía y un cuadro; convertir el sonido articulado en línea, color y movimiento; trazar en la fantasía imágenes llenas de verdad, prescindiendo de la retina y utilizando como pincel la vibración del nervio acústico, y diseñando y colocando paisajes y escenas, y esculpiendo figuras, más vivas, verdaderas é indestructibles que las creadas por el cincel ó por la brocha; aprisionar en la fugaz cárcel del sonido todas las maravillas de la naturaleza, todos los encantos de la leyenda y todas las grandezas de la historia; trocar el lenguaje en eco fidelísimo de todas las armonías, haciéndole unas veces tan dulce como

el ruido de las hojas
movidas por las auras del oloroso abril,

y otras tan terribles como

el ruido con que rueda la ronca tempestad;

hallar acentos adecuados y sonoros para todo cuanto vibra y palpita en el seno de la naturaleza ó en el fondo del alma humana; reemplazar, en suma, todas las artes por una sola, sustituyendo todos sus procedimientos con la palabra; tal ha sido la inconcebible y titánica empresa llevada á cabo por D. José Zorrilla.

Valióse para ello de aquella lengua admirable, con la que ninguna otra de las que hoy se hablan puede competir; de aquella que, siendo grave como la alemana, enérgica como la inglesa, dulce y sonora como la italiana, fácil y flexible como la francesa, reune las cualidades de todas y carece de sus defectos, porque ni es tan áspera como las dos primeras, ni tan afeminada como la tercera, ni tan falta de sonoridad como la cuarta; de aquella lengua, en fin, que sólo halla dignas rivales en la griega y en la latina.

Manejádola habían con dulce estilo Garcilaso, con severa solemnidad Fray Luis de León, con exuberante riqueza Herrera, con elegante sencillez Rioja y Caro; pero nadie había puesto de relieve sus cualidades musicales y pictóricas como Zorrilla; nadie había logrado reflejar en ella con igual encanto las armonías y los colores que el mundo exterior ofrece al poeta. En aquellos vates manteníase el len-

guaje en sus propios límites; más osado en éste, lanzábase á invadir ajenos dominios, robando sus acentos al músico y su paleta al pintor.

Y esto no ha sido en Zorrilla fruto del estudio, y estamos por decir que ni siquiera producción consciente de su ingenio, sino espontáneo, fácil y natural movimiento de su propio sér. Es Zorrilla á la manera de aquellas arpas eolias que, sin que mano alguna las pulsase, vibraban por sí solas á impulsos de exteriores vibraciones á que ellas espontáneamente respondían. El organismo de Zorrilla vibra al unísono con todo aquello que le trasmite vibraciones, es eco de todos los ruidos que hasta él llegan, reflejo de todas las impresiones que recibe y que dócilmente devuelve aumentadas con nuevas perfecciones. Por eso puede decirse que cuando Zorrilla canta, no canta él sino la naturaleza misma, cuyo eco es.

De aquí que Zorrilla no sea ni pueda ser poeta subjetivo. Su personalidad, con ser poderosa, está completamente fundida con la realidad exterior, y sus cánticos antes son acciones reflejas que actos espontáneos. Pero á la manera que el prisma devuelve convertido en brillante espectro el rayo de blanca luz que recibió, y el cristalino lago convierte en suavísimo é ideal diseño las imágenes que en él pintan los objetos que le rodean, el alma de Zorrilla transfigura y sublima todo lo que recibe y lo devuelve al mundo exterior idealizado por los resplandores de la belleza y del genio. Pero esto es lo único suyo que en su obra pone; inútil es que busquéis en ella algo exclusivamente original y propio, extraído de las profundidades de su sér.

Por eso es siempre poeta épico ó descriptivo; por eso sólo concibe y representa la forma de las cosas; por eso prefiere á todo lo pintoresco; por eso cuando habla por cuenta propia es desacertado y cuando refleja lo que le es extraño es inimitable; por eso su poesía, con ser un prodigio, no es ni puede ser la poesía de nuestro siglo.

Zorrilla, con efecto, es un poeta arçaico, una figura de otros tiempos. Verdadero trovador, debió nacer en épocas pasadas. Hoy la poesía no responde á las aptitudes ni á las aspiraciones de Zorrilla. Nuestro siglo no vive de recuerdos, sino de esperanzas, ni se satisface con los encantos de la forma poética. Profundamente racionalista y utilitario

(acaso más de lo conveniente), en todo quiere hallar idea y provecho; eminentemente humano, sólo la humanidad le interesa, y el cuadro descriptivo no llama mucho su atención. Por otra parte, ha hallado la fórmula más perfecta y acabada del arte de la forma pura en la música instrumental, que es su creación más original en materia artística; y poseyendo en ella el medio más adecuado de satisfacer el amor de la forma, quiere hallar en la poesía algo más que la armonía y el color. La poesía decorativa no le satisface por tanto; la pintura enérgica y expresiva de la humanidad bajo el aspecto objetivo ó subjetivo, la expresión acentuada, en forma de idea ó sentimiento, de la personalidad del poeta, todo aquello, en suma, que existe poderosamente por ser humano y simpático, la sensibilidad del contemplador, es lo que anhela la sociedad presente. Si la poesía no es más que color y sonido, la sociedad la mira con completa indiferencia; y si por ventura, seducida por su encanto irresistible, goza ante ella por un momento, la impresión que siente nunca es duradera ni profunda.

¿Es este juicio enteramente justo? Creemos que no. El arte decorativo es tan legítimo como el expresivo. La forma pura es indudable origen del placer estético.

Hay combinaciones de líneas, de colores, de sonidos que hacen gozar sin que digan nada. La idea, el pensamiento no son elementos indispensables de la belleza artística, y para que una obra de arte sea bella no es preciso que enseñe algo. Pero este estado de la conciencia estética de nuestra sociedad es un hecho evidente, y como tal hay que reconocerlo y respetarlo.

Zorrilla y su escuela pertenecen, por estas razones, á la historia. Zorrilla ha sobrevivido al género en que fué maestro, á la poesía descriptiva y legendaria, basada en los primores de la forma pura. Cuando le oímos, nos parece escuchar á un hombre de otros días, vuelto á la vida por mágicas artes. Sus cantos, que entusiasmaron á otras generaciones, no dejan en nuestra alma huella más profunda que la causada por el ala de un pájaro en la superficie de los mares. Acostumbrados á la enérgica y profunda poesía de nuestros tiempos, en que siempre palpitan el alma del poeta y el espíritu del siglo, apenas comprendemos esa poesía en que el vate no es más que el eco pasivo del mundo exterior

y el cantor de creencias, instituciones y sentimientos de otros tiempos que no hacen vibrar en nosotros ninguna fibra. Esa poesía no tiene para nosotros más importancia que las notas que lanza el pájaro en la selva. Quizás acuse esto un defecto en nuestro sentido estético; quizá demuestre un excesivo predominio de la vida intelectual sobre la sentimental é imaginativa, pero ello es que así sucede, y es vano empeño rebelarse contra la fatalidad.

II.

Pudiera definirse á Zorrilla, imitando una frase muy conocida, y diciendo que es una imaginación servida por órganos. En Zorrilla, con efecto, todo es imaginación. Hay en la humanidad organizaciones que todo lo convierten en pensamiento, otras que todo lo truecan en sentimiento, y otras que todo lo trasforman en imagen: Zorrilla es de estas últimas. Difícil será que halléis entre sus obras una que verdaderamente haga pensar ó sentir; cualquier poeta contemporáneo en esto le aventaja; pero no hallaréis una sola que no cause impresión profundísima en la imaginación. Hallar el elemento pictórico de todas las cosas y traducirlo en el lenguaje rítmico por maravillosa manera, es el talento característico de Zorrilla.

Es Zorrilla un poeta espontáneo que nada debe á la educación y al estudio. Canta con la naturalidad del pájaro, porque nació para cantar y no por otra cosa; y canta sin objeto determinado, sin propósito preconcebido, sin idea concreta que lo inspire. Nunca se ha tomado el trabajo de preguntarse cuáles son sus ideas en ninguna materia, y si ha aparecido puesto al servicio de alguna, ha sido únicamente por considerarla un buen tema para sus cantos. Cuando intenta otra cosa, desbarra lastimosamente por lo general, y nada está más lejos de sus aptitudes que lo que hoy se llama poesía docente ó trascendental.

Nació Zorrilla en pleno romanticismo, es decir, en la

época más adecuada para el desenvolvimiento de sus facultades. Libre la inspiración poética del yugo de los clásicos, lanzóse entonces por el ilimitado campo de la fantasía, sin límites ni freno, y cifró todos sus esfuerzos en rivalizar con la pintura en colores y con la música en armonías. Coincidió además la revolución romántica con el renacimiento de la Edad Media, que seguía al del mundo clásico y precedió al del Oriente, y creyó que en aquella época se cifraban las mayores bellezas que concebirse pueden. Un lirismo desenfrenado, una orgía del ritmo por una parte, una exageración extraordinaria de la poesía del recuerdo por otra, fueron los caracteres de aquel singular período.

Hubo entonces una verdadera explosión de la fuerza poética, por largo tiempo contenida. Se cantaba por cantar, y se cantaba todo y en todas las formas. Agotábanse las combinaciones métricas, y la palabra hacía prodigiosos esfuerzos por rivalizar con la música en todos conceptos. No se preguntaba al poeta qué pensaba ó qué sentía; pedíansele sólo ritmo, armonía, sonoridad, imágenes pintorescas, descripciones llenas de animación y vida. Condiciones eran éstas las más adecuadas para que adquiriera gigantescas proporciones el genio de Zorrilla.

Todo el mundo conoce la historia de su aparición. Él ha dicho con injusticia notoria que brotó

> como una planta maldecida
> al borde de la tumba de un malvado.

Apareció, con efecto, al pie de la tumba de aquel príncipe de la crítica que se llamó Fígaro, cuya temprana y desastrosa muerte aun lloran las letras españolas. Surgió como una aparición luminosa, llevando impreso en su genio y en su figura el extraño carácter de la época. Pálido, de luenga melena, de penetrante mirada, adornado con la característica barba y el singular traje de los románticos, cantó la muerte del gran crítico con inspirados acentos, que fueron para aquella generación literaria una revelación. El romanticismo español había hallado su personificación y su fórmula.

Resucitó entonces, evocado por la musa del poeta, el mundo de tradiciones y recuerdos que constituye el tesoro

poético del pueblo español. Reproducidos por la fantasía lozana de Zorrilla, diseñados por su mágica palabra en cuadros llenos de verdad y colorido, cantados con armoniosos acentos y arrebatadora melodía, tornaron á la vida por un momento los hombres y las cosas de las pasadas edades. Pudo creerse por un instante que otra vez retemblaban las salas de los arruinados castillos bajo los pasos de los hombres de armas; chocaban las lanzas de los paladines en justas y torneos; centelleaban los aceros de moros y cristianos; silbaban las flechas y rechinaban las ballestas en los campos de batalla; vibraba el laúd del trovador bajo las rejas del castillo, y resonaba la morisca guzla en los jardines del Generalife; escuchábanse de nuevo los religiosos cantos bajo las bóvedas del derruido santuario, y recorrían los monjes los claustros solitarios del viejo monasterio; buscaba aventuras el andante caballero; acudía á la cita amorosa la recatada dama cubierta bajo el manto protector; el honor, la gentileza, la caballería, las galantes intrigas, las medrosas aventuras, llenaban otra vez la poética y agitada vida de los españoles; y las sobrenaturales potencias que en tiempos de fe trastornaban á su placer el mundo físico, llenando de prodigios y milagros, de espantos y temores la naturaleza, volvían á recobrar su perdido imperio. Era aquel un verdadero renacimiento de lo pasado, debido á la iniciativa de un genio poético de primera fuerza.

Aquello pasó, sin embargo. Ninguna reacción es permanente. La sociedad comprendió que su papel no es el de la mujer de Lot; que era preciso mirar adelante y no hacia atrás. Reconocióse bien pronto que la poesía retrospectiva no satisface las aspiraciones de la época, y que el himno del porvenir y del progreso vale é interesa más que la elegía de lo pasado. Había llegado la hora de que los trovadores enmudecieran, y Zorrilla enmudeció, dejando el campo libre á la terrible plaga de imitadores que con torpe paso pretendieron seguir sus huellas.

Zorrilla marchó á América, como García Gutiérrez. No le seguimos en aquel período de su vida. Poeta de la corte de aquel noble é infortunado Príncipe que, haciéndose instrumento del aventurero del 2 de diciembre, intentó en mal hora representar en Méjico el papel de José Bonaparte, Zorrilla hubo de experimentar aquella deplorable transfor-

mación del ingenio que experimenta todo poeta cortesano. Al abandonar su libre musa el aura popular por la atmósfera cargada de los palacios, perdió sus alas de águila y trocó en afectado artificio su antigua espontaneidad, en verbosidad desordenada su facilidad primitiva, en defectos us cualidades. Abusando de las combinaciones métricas y exagerando el predominio de la forma pura, violentando la imagen, forzando la metáfora, dislocando el ritmo, Zorrilla cayó en una especie de gongorismo de nuevo género. Quiso convertir la poesía en música pura, despojándola por completo de idea y sentimiento, y haciendo de ella un arabesco de imágenes, un kaleidoscopio de sonidos, una especie de sinfonía que deleita el oído sin llegar al alma. Perdió su musa la virilidad castellana para entregarse á la lánguida molicie de la América y adquirir esa dulzura algo empalagosa y femenina que parece que á todo espíritu depara el contacto de la hamaca y la sombra del plátano. Cuando terminó la aventura imperialista, Zorrilla volvió al antiguo teatro de sus triunfos. La decepción del público fué inmensa. El inmortal poeta volvía de su expedición complepletamente mareado.

El, por su parte, no reconoció en aquella sociedad la que en otro tiempo le aplaudiera. De la escuela romántica ya no quedaba ni memoria. Las melenas habían desaparecido; los hombres gastaban otra vez corbata y cuello de camisa, y las mujeres no bebían vinagre para palidecer, ni ceñían al talle los cordones de la sensibilidad, ni llevaban oculto el veneno en la sortija para librarse del padre tirano ó el marido fatal. Nadie se curaba de la Edad Media; nadie creía en leyendas ni prodigios; todos veían en los antiguos paladines unos bárbaros de marca mayor, en las costumbres caballerescas una serie de atrocidades y de absurdos, y en la sociedad de la Edad Media una especie de tribu de antropófagos. Las gentes se ocupaban de títulos del consolidado, de acciones de carreteras, de ferrocarriles y telégrafos, de democracia y de filosofía alemana. Los dramáticos llevaban al teatro los arduos problemas de la vida moderna, y preferían á las caballerescas aventuras y al romántico lirismo, la exacta pintura de los caracteres y pasiones humanas y el lenguaje de la verdad; los mismos adalides del romanticismo habían adoptado nuevos rumbos. La lírica reaparecía

bajo la inspiración anglo-germánica, expresando los múltiples aspectos, las dudas, los dolores, las angustias de la agitada conciencia contemporánea. La leyenda de lo pasado no interesaba ni conmovía á nadie.

Oyóse de nuevo á Zorrilla con el deleite con que se escuchan los armoniosos acentos del pájaro que regala nuestros oídos desde su dorada jaula; pero nadie se conmovió como en otros tiempos, ni eco alguno respondió á su canto. La hora del romanticismo había pasado. La poesía decorativa dejaba el puesto á la expresiva. La idea y el sentimiento avasallaban á la fantasía y sujetaban á su dominio la forma pura. La leyenda se desvanecía ante la historia; el prodigio desaparecía bajo los golpes de la crítica, y la poesía humana, social y progresiva, reemplazaba al romanticismo moribundo.

Zorrilla enmudeció otra vez y no volvió á la vida activa hasta hace poco tiempo. Su nueva reaparición fué muy distinta de la anterior. De su segundo retraimiento traía una creación admirable, digna de sus mejores tiempos: el *Legendario del Cid.* Aquel poema ofrecía lo mejor de la musa romántica, sin sus exageraciones. Era el canto de la patria que nunca envejece, porque la patria no muere jamás. Era el recuerdo de nuestras glorias más puras y legítimas, representadas en aquel legendario caudillo que personifica los tres grandes sentimientos del pueblo español: el religioso, el patriótico y el democrático. El público, que no sólo no es ya romántico, sino que se va haciendo positivista y realista, aplaudió con entusiasmo la obra del poeta. Había en aquel aplauso, no sólo el tributo debido al genio, sino la expresión inconsciente de aquel sentimiento natural que hace al viejo recordar con júbilo las generosas ilusiones y los felices días de su juventud.

Por extraño contraste, Zorrilla, que sigue siendo el primero de los poetas legendarios, muestra ya, como dramático, notorios signos de decadencia. El respeto que su nombre nos impone no nos permite insistir en este punto. Con harto dolor recuerdan sus admiradores y amigos las desdichadas tentativas que ha hecho en el teatro, pretendiendo en vano volver sobre sus pasos, torcer el rumbo que su naturaleza le traza, tantear derroteros en que se perderá siempre, y renovar glorias que ya no le concede la fortuna.

III.

Este boceto va tomando las proporciones de cuadro, y es hora ya de concluirlo. Fáltanos para ello solamente apreciar, bajo sus particulares aspectos, el genio de Zorrilla, que en conjunto ya lo hemos hecho anteriormente.

Zorrilla es, ante todo, como hemos dicho, un poeta épico, ó lo que es igual, objetivo, siendo fiel en esto á la tradición literaria española. La esfera en que impera soberanamente es la poesía descriptiva en su más lata acepción. Pintor ante todo, nadie sabe como él reproducir en forma poética el aspecto exterior de las cosas y de los hombres. Con cuatro pinceladas traza, ó mejor, esculpe, de un modo indeleble, una figura ó un paisaje. Narrador inimitable y maestro en descripciones, flaquea siempre que intenta profundizar, y rara vez desarrolla un carácter, expresa un sentimiento ó expone una idea. Dominado por una fantasía que no reconoce límites, soberano absoluto de la lengua y del ritmo, á la imagen y á la sonoridad lo sacrifica todo, y si siempre sabe hablar con elocuencia á la imaginación, rara vez llega á herir el sentimiento ni á despertar una idea en quien lo escucha. De su obra inmensa es imposible deducir una enseñanza, y no es muy fácil conocer sus ideas y sentimientos por la simple lectura de sus obras. Alma abierta á todas las impresiones, todo lo ha sentido y cantado sucesivamente, y ha podido con razón decir de sí mismo:

Porque yo, bardo errante,
Cosmopolita,
Canto al par en el templo
Y en la mezquita;
Y risa y llanto
Dícenme á un tiempo mismo:
Cántame, y canto.

Dicho está con esto que, por más que haya usado y abusado de lo que vulgarmente se llama *lirismo*, Zorrilla no es poeta lírico en la acepción científica de la palabra. Sus poe-

sías líricas no son más que descripciones en que el objeto exterior se impone al poeta, que se confunde con él y en él disuelve su personalidad.

La poesía descriptiva y la legendaria son el verdadero terreno de Zorrilla. Mientras haya lengua castellana, vivirán sus leyendas y sus descripciones. *Granada* y los *Cantos del Trovador* serán eternos. En una y en otros la fantasía ha llegado á sus más extremos límites, la descripción ha agotado sus recursos, y la lengua y poesía castellanas han tocado en los linderos de la perfección. Producciones son esas que rivalizan en verdad, efecto y colorido con las más acabadas pinturas, y en armonía y sonoridad con las más bellas composiciones musicales. Ninguna literatura antigua ni moderna ofrece nada que con esas obras maestras pueda compararse. La poesía decorativa, la poesía de la forma pura no puede hacer más. La poesía legendaria, la reproducción bella de lo pasado, tampoco llegará fácilmente á punto más alto de perfección.

Zorrilla ha cultivado con éxito la poesía dramática; pero en este terreno sus méritos no igualan á los que en el género legendario ostenta. Los dramas de Zorrilla, como todos los de la escuela romántica, están edificados en falso. El romanticismo lo sacrificó todo al efecto escénico y al lirismo, y cuidó poco ó nada de la verdad dramática. Forjando personajes y sucesos en los moldes de la imaginación más calenturienta; dando á todos los elementos escénicos exageradas proporciones; cuidando más del movimiento de la acción que de la lógica de su desarrollo; prefiriendo lo objetivo á lo subjetivo, la acción al alma, la acumulación de los sucesos al estudio de los caracteres; la escuela romántica no supo hallar la forma definitiva del teatro moderno. Aquellos dramas ruidosos y extrordinarios, en que todo es inverosímil y violento, en que nadie piensa ni obra, habla ni siente como el común de los humanos, si pudieron deslumbrar por un instante con su fastuosa y atrevida inspiración y su armonioso lenguaje, no realizaron el fin verdadero del teatro, que es presentar el cuadro verdadero y bello de la vida de la humanidad.

Inferior el teatro de Zorrilla por la grandeza de concepción, por la fuerza dramática y por la trágica pintura de las pasiones, no sólo al teatro del siglo XVII, sino á García Gu-

tiérrez, el Duque de Rivas, Hartzenbusch y demás jefes del romanticismo, compite con los primeros y aventaja á los segundos por los primores de la forma, no menos abundosa y rica que la de las poesías legendarias del ilustre vate. Hábil en trazar enredos tan interesantes como fáciles; diestro en la pintura de las pasiones, aunque sin profundizarlas ni comprenderlas por lo general, pues sólo ve en ellas su aspecto pictórico; feliz en las situaciones y los efectos; poco afortunado en la concepción y trazado de los caracteres; extraño á toda tendencia trascendental ó docente; no muy escrupuloso en materia de moral escénica; maestro en el manejo del diálogo, aunque extremado en el lirismo; Zorrilla deja buen número de obras populares y reputadísimas, que sin ser modelos, pueden contarse entre las buenas. Su desordenada y rica fantasía juega en ellas el papel principal, y simulando un sentimiento casi siempre ausente, oculta no pocas veces bajo sus galas las imperfecciones del fondo y hace pasar por oro finísimo lo que no suele ser más que oropel. El *Don Juan Tenorio*, desnaturalización completa del tipo legendario del calavera sevillano, tejido incomprensible de inverosimilitudes y contradicciones, fastuoso edificio erigido sobre arena, es buena prueba de ello. Su forma maravillosa, arrojada cual manto de púrpura sobre las enormidades de la concepcion, fascina todavía y deslumbra al público que, arrastrado por aquel torrente de inspiración y de poesía, no advierte que aquel drama no resiste al más leve empuje de la crítica.

Por lo demás, el teatro de Zorrilla no es más que la reproducción escénica de sus leyendas, y tanto tiene de épico como éstas. Es el drama objetivo, exterior, suministrado por la historia ó la leyenda; no el drama que se desenvuelve en el fondo de la conciencia humana. Es algo parecido (por extraño que parezca el paralelo) á lo que fué la tragedia griega en sus primeros tiempos, cuando apenas desprendida de la epopeya, la acción lo era en ella todo y el elemento psicológico quedaba oscurecido constantemente ante los hechos. No es el drama trascendental que se dirige á la inteligencia, ni el drama psicológico que afecta al sentimiento, sino el drama de movimiento y acción que tiende en primer término al deleite de la fantasía; drama que fascina y arrebata, pero que deja secos los ojos y vacío el pensamiento.

Resumamos. Zorrilla es una naturaleza privilegiada, en quien la fantasía se ha desarrollado á expensas de las demás facultades, simulando y sustituyendo á todas, y en quien la palabra ha llegado al más alto punto de armonía y belleza que puede concebirse. Realista é idealista á la vez, por extraña paradoja, si de un lado reproduce y pinta con pasmosa verdad y colorido el aspecto exterior y plástico de las cosas, por otro fantasea á su manera, y sin cuidarse de la realidad para nada, siempre que de la descripción se aparta. Colorista de la poesía y músico de la palabra; trovador legendario perdido en medio del siglo XIX, más rico en imaginación que en sentimiento, y más en sentimiento que en idea; cantor de lo pasado, con amor á lo presente y aspiración á lo futuro; original y personalísimo sin ser subjetivo; versificador inimitable que ha hecho de la lengua castellana lo que nadie hizo ni probablemente hará, Zorrilla es una de esas personalidades singularísimas, únicas en su género, que no pasan por el mundo sin dejar en pos de sí huella luminosa y que parecen creadas por la naturaleza para dicha, orgullo y gloria de la humanidad.

La poesía, encaminada hoy por rumbos apartados del que siguió Zorrilla, no volverá probablemente á recorrer los caminos por él trazados; cambiarán los gustos del público, y legará un día en que la obra de Zorrilla parezca curiosidad arqueológica; pero así como todavía no se ha extinguido, á pesar de la diferencia de ideas y de gustos, de instituciones y costumbres, la gloriosa aureola que circunda las frentes de Homero, de Virgilio, del Dante y de tantos otros preclaros poetas, tampoco se oscurecerá jamás la fama de Zorrilla. Mientras exista la lengua española, el ánimo hallará solaz infinito en esos armoniosos cantos que parecen arrancados por mano divina á las arpas celestes, y son el mayor esfuerzo hecho por la palabra humana para rivalizar con las armonías y los colores de la bella naturaleza.

D. PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN.

I.

Allá por los años de 1854 á 1855, cuando tras una revolución liliputiense el partido progresista hacía nuevo alarde de su candidez infantil, su liberalismo atrasado y sus instintos bullangueros y díscolos; cuando ensordecían los aires los himnos de Riego y Espartero y pululaban por las calles los vistosos uniformes de la Milicia, y por do quiera se advertía aquella agitación infecunda que en España reemplaza á las grandes y viriles agitaciones con que la libertad se manifiesta en pueblos más felices que el nuestro, comenzaba á bullir entre nosotros una generación juvenil que había de ser fecunda en escritores de talento y había de dar no pocos soldados á las huestes de la democracia. Dedicados en su mayor parte á la vida bohemia; llenos de aquellas ilusiones y generosos impulsos que suelen ser patrimonio de la juventud, sobre todo cuando no tiene dinero; amantes casi todos de la libertad, que por entonces parecía asegurada; alegres, desenfadados y maleantes, aquellos jóvenes anunciaban un nuevo movimiento literario y político y constituían un grupo de inteligencias simpáticas y generosas, contemplado con amor por los campeones del porvenir, con ceño por los defensores del pasado, con deleite por todos cuantos tienen el buen gusto de estimar en lo que

vale este conjunto de bellas cosas: la juventud, el entusiasmo y el talento.

Entre aquellos jóvenes, cuyos nombres son de todos conocidos, figuraba un andaluz nacido en las fragosidades de la Alpujarra y que tanto en su rostro como en su alma conservaba intacta la condición que á los habitantes de aquellas comarcas legaron sus antiguos dominadores muslimes. Ostentaba su fisonomía los trazos característicos de aquella generosa raza, y encerraba su espíritu todas las cualidades que la distinguieron: ardiente y soñadora fantasía, condición indómita y arrogante, corazón fogoso é hirviente en pasiones, ánimo dispuesto á todo linaje de temerarias aventuras y poderosos arranques. Aquel hombre, arrebatado por el huracán revolucionario, habíase lanzado en la vida pública, tanto política como literaria, y de su fácil vena brotaban con igual viveza las sangrientas diatribas del *Látigo* y los ingeniosos artículos llenos de gracia, delicadeza é intención que bien pronto habían de colocarle á la cabeza de todos los escritores humorísticos de aquella época. Enamorado de las ideas extremas, campeón infatigable y agresivo de la revolución que defendía sin descanso

«tomando, ora la espada, ora la pluma,»

el ingenio que nos ocupa prometía muchos dias de gloria á las letras españolas y muchos de júbilo á la causa de la libertad.

Pasó el furor revolucionario; por milésima vez la revolución pigmea murió á manos de la reacción microscópica; la historia española registró en sus anales el pronunciamiento número mil y tantos; y en el alma abatida de aquellos ineptos soldados de la libertad se introdujeron el desengaño, la desilusión, el desaliento y la apostasía. El escritor de que hablamos sintióse también picado por la punzante mordedura de la duda, y dando de mano á sus ilusiones políticas, consagróse de lleno á trabajos literarios.

Primorosos fueron los que por entonces produjo su pluma. Logró aquel vigoroso y chispeante ingenio introducir entre nosotros dos géneros literarios, muy estimados en nuestros vecinos y poco cultivados en nuestra Patria. Tales fueron esos especialísimos trabajos, que no tienen clasifica-

ción posible, en los cuales se habla de todo sin tratar seriamente de nada, y en los que campea á sus anchas ese don singular que nace del feliz consurso de una fantasía brillante y de un entendimiento penetrante y agudo, á que llaman los franceses *esprit* y nosotros *chispa;* género que había cultivado Fígaro con una trascendencia y profundidad por nadie igualadas, y que entre nosotros han manejado en estos tiempos muchos escritores, sin que ninguno haya logrado reunir aquel fácil ingenio, aquella gracia inimitable, y al mismo tiempo aquella profunda intencion y aquella sensibilidad exquisita que ostentan los trabajos del escritor que nos ocupa.

Introdujo además entre nosotros las novelas cortas, fantásticas unas, cómicas otras, sentimentales no pocas, terribles algunas, pero todas llenas de ingenio, de color, de interés y de gracia. Ligeros bocetos, trazados con cuatro valientes é inspirados rasgos, y en los cuales, ora se diseñaba con enérgico colorido algún conmovedor episodio de nuestra epopeya de 1808, ó algún dramático suceso lleno de terror trágico; ya se pintaba un cómico cuadro de costumbres, ó una tierna y sencilla historia de amores; ó bien se trazaba un cuento fantástico y vaporoso, mezcla del idealismo alemán y de la soñadora fantasía de los meridionales. Tales eran aquellas producciones, llenas de originalidad (á pesar de estar evidentemente inspiradas en modelos extranjeros), que no menos que los artículos humorísticos contribuyeron á acrecentar la reputación del joven escritor.

Varias poesías de regular mérito, y muchos artículos de crítica literaria, por extremo punzantes y despiadados, amén de un drama cuyo mal éxito se debió, no tanto á sus defectos, como á la cualidad de crítico de su autor, que le exponía á grave fracaso si no acertaba á competir con aquellos á quienes flagelaba diariamente, constituyeron el resto de las producciones de esta que pudiéramos llamar primera época de la vida literaria de D. Pedro Antonio de Alarcón, que tal es el nombre del distinguido ingenio cuyo retrato trazamos toscamente en estas líneas.

II.

Por el año de 1859 España, recordando acaso por vez primera su verdadera misión histórica, y queriendo renovar glorias pasadas, acometió la célebre campaña de Africa, tan fecunda en gloriosos hechos como estéril en resultados. El espíritu emprendedor y aventurero de Alarcón no pudo permanecer tranquilo ante aquel hecho, que prometía reproducir los más hermosos días de nuestra historia, y el escritor se convirtió en soldado, sin dejar por eso la pluma, y pasó al Africa á reñir batallas, acaso con los descendientes de sus propios antepasados.

Aquella campaña fué para Alarcón una gloria y una desdicha; gloria, porque sobre mostrar su valor y su patriotismo, á ella debió uno de sus mayores méritos, el que representa el bellísimo libro titulado: *Diario de un testigo de la guerra de Africa*; desdicha, porque desde entonces hubo de volver á la vida política, en condiciones tales, que más le valiera no haber vuelto.

Si antes de esta fecha había acreditado Alarcón sus dotes de novelista y escritor humorístico, con la publicación de la obra mencionada mostró que nadie rivalizaba con él como narrador de viajes y aventuras. Las páginas del *Diario de un testigo* son modelos de descripciones bellísimas y de interesantes relatos. Acaloradas por un intenso espíritu patriótico, adornadas con las galas de una imaginación rica y pintoresca, llenas de sentimiento y poesía, escritas con un estilo ligero, amenísimo, flúido y desenfadado, verdaderamente inimitable, leíanse con fruición por los amantes de la Patria y los admiradores de lo bello; corrían de mano en mano, difundiendo por doquiera la fe y el entusiasmo, y constituían uno de los más primorosos relatos con que cuenta nuestra moderna literatura. El libro era digno de la heroica lucha que inmortalizaba.

Desde esta época la fecundidad de Alarcón sufrió un

eclipse relativo. La fama que adquirió, las elevadas relaciones que hubo de crearse, el nuevo rumbo que fueron tomando sus ideas, le impulsaron sin duda á apartarse de los que acaso consideraba trabajos frívolos, con ser su mejor título de gloria. Por entonces también volvió, como hemos dicho, á la política; pero no á la que siguiera en sus primeros años, irreflexiva y temeraria sin duda, pero al cabo generosa y simpática. Por obligaciones y compromisos dignos de respeto, se afilió al bando de la unión liberal, esto es, á aquel partido dotado á no dudarlo de gran sentido práctico y no vulgares cualidades para el gobierno, pero inspirador constante del escepticismo político y del dudoso sentido moral que corroe á cuantos entre nosotros se consagran á la vida pública; partido que tiene sobre sí el gran pecado de haber llevado á todos los espíritus el menosprecio de lo ideal, el ansia del poder, el espíritu maquiavélico y la desestima de las virtudes públicas.

Otra bellísima relación de viajes *(De Madrid a Nápoles)*, inferior sin duda al *Diario de un testigo*, pero abundante en amenas descripciones y picantes observaciones, cierra esta segunda época de la vida literaria de Alarcón.

III.

Abrese la tercera poco después de la revolución de setiembre. No hemos de ocuparnos para nada de suceso semejante, ni de la persona de Alarcón en lo que á aquellos acontecimientos se refiere; tanto más, cuanto que sólo en reciente fecha salió este escritor de un silencio que se prolongaba desde 1861 ó 1863. Su nueva aparición se señaló por una verdadera joya: *El sombrero de tres picos*, que ningún indicio daba del cambio profundo que en su espíritu se había operado en tan largo período de mutismo.

Notable era esta transformación, sin embargo, y en un concepto provechosa. Sin dejar de ser castizo, no podía considerarse Alarcón como escritor verdaderamente nacional.

Había comenzado á escribir cuando el espíritu francés privaba entre nosotros y la mayoría de los literatos anteponían al majestuoso estilo español, grave, rotundo, distribuído en amplios y bien concertados períodos, el estilo cortado y ligero de los franceses. Alarcón no había sabido librarse del contagio, y sus trabajos revelaban todo el influjo de esta moda funesta. No se desarrollaba su estilo como serena y anchurosa corriente, sino al modo de risueña y juguetona cascada; brotaban de su pluma frases cortadas, incisivas, ligeras, no rotundos y graves períodos; había, en suma, en su estilo la gracia y la soltura del francés, pero no la grandiosa cadencia del español. Rara vez profanaba la lengua con torpes galicismos, pero faltaba á sus escritos el corte nacional; escribía en español, pero no á la española.

En este nuevo período de su vida, su estilo había cambiado; notábase ya en él el sabor castizo, y advertíase la influencia del estudio de mejores modelos y del anhelo de escribir con arreglo á nuestras sanas tradiciones literarias. Verdad es que los tiempos habían cambiado y que una reacción, si exagerada, provechosa, llevaba á los escritores á huir de los modelos extraños, y seguir, á veces con nimiedad extremada, las huellas de nuestros clásicos: en esta nueva etapa, Alarcón se mantuvo á la altura de su crédito; si antes era el más agradable de los que escribían *gallico modo*, ahora era uno de los más amenos entre los que seguían la dirección contraria.

Modelo en este concepto *El sombrero de tres picos*, lo era también en otros muchos. No vacilamos en afirmar que si todas las obras de Alarcón cayeran en el olvido, ésta sobreviviría siempre. Es imposible dar mayor amenidad é interés á un asunto baladí, trazar un cuadro de género más lleno de verdad y de color local, pintar más acabadas figuras y reunir mayor número de situaciones cómicas y sazonadísimos chistes. Menester sería remontarse á nuestro siglo de oro para hallar en la literatura festiva española producción más acabada y deleitable.

Con ella, al parecer, se despidió Alarcón de la regocijada musa que tantos laureles le deparara, y enderezó su inspiración á objetos y fines más altos y trascendentales. No sería aventurado pensar que el sentido docente y filosófico que hoy va dominando en nuestra novela tentó su ambición

y le movió á aventurarse en terrenos en que hasta entonces sólo de soslayo y en puntillas había penetrado. Lo cierto es que á la vez que esta otra aparecieron su nueva relación de viajes por la Alpujarra y su novela *El Escándalo*.

No fué pequeño el que tales obras produjeron en el círculo de los admiradores de Alarcón. ¿Qué había pasado por aquel vigoroso espíritu para que reapareciese tan radicalmente transformado?

Prescindamos de *La Alpujarra*, relato muy inferior al *Diario de un testigo* y *De Madrid á Nápoles*, á pesar de sus bellas descripciones, y fijémonos en *El Escándalo*, síntoma verdadero y terminante del cambio sufrido por el inspirado novelista. No desmerecía esta obra de las anteriores bajo el punto de vista literario. No faltaban en ella invención ingeniosa, dramáticas peripecias, interesantes relatos, caracteres admirablemente trazados, ternura y profundidad de sentimiento, análisis psicológicos y morales notabilísimos, y sobre todo estilo y lenguaje superiores á todo encomio; condiciones todas que bastaban para acreditar á su autor de escritor y novelista de primera fuerza. Lo deplorable era el criterio á que se sometía la concepción de aquella novela.

El impetuoso soldado de la libertad, el generoso espíritu sediento de progreso, aparecía convertido en colaborador de la obra tenebrosa que intenta consumar el ultramontanismo. Los problemas más arduos de la moral se resolvían en la obra con arreglo al más exagerado criterio místico; la conciencia humana quedaba aherrojada á los pies de un jesuita; la civilización moderna, el liberalismo recibían á cada paso rudos golpes. El neo-catolicismo contaba con un nuevo adalid en el terreno de las letras, y este adalid era ¡triste es decirlo! un veterano de la libertad.

¿Qué nube caliginosa oscurecía la clara inteligencia y el corazón apasionado y generoso de Alarcón? ¿Sería que había llegado á aquella edad en que, según vulgar axioma, es fuerza que todo noble impulso se extinga, toda fe en lo porvenir se desvanezca, y el ánimo apocado y enteco se refugie tembloroso en las ruinas de lo pasado? No era posible. Sin duda que la reflexión y la experiencia templan el desatentado impulso del ánimo juvenil, sustituyen las acaloradas convicciones que el sentimiento y la fantasía engendran

con las que forma la razón serena, y al hacer conocer la tristeza de la vida, tan fecunda en desengaños, amortiguan las vanas ilusiones y dan al traste con las irreflexivas utopias; pero sólo en los espíritus vulgares extinguen la fe en el progreso y el racional amor á la libertad. Ley provechosa de la vida es que el demagogo de 20 años sea hombre sensato y amante del orden á los 40; pero no que el amor á la emancipación de la humanidad sea sueño fugaz de la edad juvenil, y el espíritu reaccionario provechosa fe de la edad madura. Afirmar eso es lanzar torpe blasfemia contra la humanidad y la razón.

El ánimo apocado y vulgar retrocede ante los obstáculos que en la realidad halla la idea, y acude trémulo á refugiarse en añejas instituciones en que no cree, pero á las cuales pide la paz menguada del egoísmo; mas los caracteres varoniles no se amedrentan por tan poco. Corrigen sus extravíos, templan sus arrebatos, moderan sus impulsos, depuran y racionalizan su condición, tratan de poner de acuerdo su ideal con la ley inexorable de la realidad; pero no retroceden como cobardes mujerzuelas al ver perdida la primera batalla. ¿Cómo el brioso soldado de Africa habría de vacilar en su fe y retroceder hasta las tiendas del oscurantismo porque hubiera abortado un pronunciamiento más entre los infinitos que registra nuestra historia?

¿Será que el alma ardiente y soñadora del poeta sintióse ahogada en la glacial atmósfera del ideal moderno y quiso volver en busca de amor y poesía á los antiguos altares? Más posible es esto; pero aun así no debió confundir la majestuosa ruina llena de grandeza con la oscura covacha en que se albergan las aves nocturnas. El espíritu que, aterrado ante el vacío que por do quiera deja la crítica moderna, corre anheloso á buscar un refugio al pie de la cruz, digno es de simpatía y de respeto; pero ¡cuánto camino hay de esto hasta agarrarse convulsivamente á las pilastras del *Gesú* y ocultar la frente abrasada entre las páginas de *La Civiltá Cattolica!*

Más probable es que el ánimo inquieto y apasionado de Alarcón, espíritu meridional en que el sentimiento y la fantasía llevan la palma á las facultades reflexivas, le arrastra con facilidad á todos los extremos, y que su naturaleza nerviosa é irritable se deja avasallar por las impresiones y lo

conduce más allá de lo que él acaso quisiera. Quizá la repulsión contra un exceso le lleve al contrario, ó el espíritu de rebeldía que por ventura encierra su pecho le obligue á oponerse precisamente á la opinión dominante; quizá, en suma, sea el poeta el responsable de los errores del pensador.

Equivocóse Alarcón, á nuestro juicio, al aspirar al rango de novelista filósofo; ofrecíanle el género humorístico, el festivo, el descriptivo y el sentimental campo más ancho y adecuado á su genio. No cuadran á su naturaleza apasionada y ardiente, á su viva y pintoresca fantasía, á su *humor* inagotable y brillante las disquisiciones del filósofo ni las minuciosidades del analista. Brota en su mente el pensamiento como feliz y rápido chispazo que el sentimiento ó la fantasía engendran, más que como producto laborioso de reflexión detenida. Una picante observación cogida al vuelo, un pensamiento profundo y delicado nacido espontáneamente de una intuición de poeta, tal es siempre la filosofía de sus obras; cuando así no es, sólo acierta á pintar el aspecto poético de viejos ideales que en el fondo quizá no ama, ó á balbucear con bellas frases y razonamientos, como hizo en su discurso de la Academia, las enseñanzas aun no bien aprendidas de la escuela neo-católica.

¡No! No es por esos rumbos por donde debe caminar tan valioso espíritu. Cuando caiga la venda que cubre sus ojos reconocerá que no le sienta su nuevo traje; que no aumentará su fama literaria abandonando el antiguo camino, y en cambio tendrá la triste gloria de ser cómplice de antihumanas empresas; que la naturaleza le creó para cantar la libertad, el progreso, la luz, para deleitar con sentidas ó picantes narraciones, con pintorescos relatos, con humorísticos rasgos de su agudo ingenio, y no para propalar añejas enseñanzas y poner el arte bello al servicio de desacreditadas causas; que una sola página de sus antiguas novelas, un sólo capítulo de *El sombrero de tres picos* ó del *Diario de un testigo*, un solo artículo humorístico de sus buenos tiempos vale por todas sus flamantes lucubraciones ultramontanas; que hoy, en la caliginosa atmósfera en que se mueve, ni ha de hallar espacio para su ingenio ni luz para su alma;—y cuando haya conocido esto, si tiene el raro capricho de conservar sus nuevas ideas, las cerrará con tres

llaves, como hacía Lope con los preceptos, cuando vaya á escribir, y no cuidándose de exponer estéticas averiadas ni de romper lanzas en pro de ideales arcaicos, volverá á ser aquel escritor ameno é ingenioso, cuentista inimitable, intencionado crítico, sin par folletinista y narrador meritísimo que tanto nos deleitaba y tantos y tan legítimos aplausos recogía en tiempos más felices, en aquellos tiempos en que era, á la vez que el soldado de la belleza, soldado del progreso y de la libertad.

D. GASPAR NÚÑEZ DE ARCE.

I.

Si creyéramos con el antiguo espiritualismo que el cuerpo es la cárcel en que gime aprisionada el alma, materia tendríamos para hacer filosóficas consideraciones sobre este cautiverio al contemplar encerrada en tan endeble y menudo calabozo el alma poderosa del Sr. Núñez de Arce. La tendencia que nos mueve á establecer íntimas relaciones de forma, capacidad y belleza entre el cuerpo y esa misteriosa y apenas conocida fuerza á que llamamos espíritu y que nos lleva irresistiblemente á pensar que los héroes han de ser gallardos y fornidos, de dulce mirar y melancólica fisonomía los poetas, de majestuoso aspecto los príncipes y los sacerdotes, nos hace suponer también que el alma ardiente y la inspiración vigorosa del autor de los *Gritos del combate* deben albergarse en cuerpo enérgico y robusto, de formas atléticas cual las del gladiador clásico, airado rostro y expresión sombría. ¡Vana ilusión desmentida por los hechos! El espíritu del Sr. Núñez de Arce habita, como el de Napoleón, en pequeño y endeble cuerpo, y sólo en su expresiva fisonomía se revela algo de su energía poderosa. Sin duda la naturaleza gastó tanta cantidad de fuerza en producir su organismo psíquico que no le quedó suficiente para lo demás.

La fuerza: he aquí el carácter distintivo del Sr. Núñez de

Arce. La sangre que circula, la corriente nerviosa que se desborda por aquel cuerpo de tan escasa apariencia deben ser ríos de ardiente lava, á cuyo calor se transforman en pasiones todos sus sentimientos y se vacían en moldes de fuego todas sus ideas. Todo es en él vehemencia y energía. Si cree, su fe se asemeja al fanatismo en lo intensa y fervorosa; si duda, no se duerme sosegado sobre la que Montaigne apellidó dulce almohada, antes se revuelve airado y furioso contra la duda misma, y su incredulidad toma el carácter de la desesperación, si increpa ó censura, sus acentos vibran como el látigo acerado de Juvenal; si llora y se entristece, abrasan sus lágrimas, y sus sollozos se confunden con el rugido; si canta el amor, nunca acierta á ser tierno, por más que sepa ser delicado; su amor es de ese que cuando besa, muerde.

En la lira poética hay muchas cuerdas, y una de ellas es de bronce. Pulsáronla siempre aquellos espíritus que sienten *hondo* y *fuerte*, y cuyo corazón sólo palpita por las cosas grandes; espíritus educados en la desgracia ó nacidos al fragor de las revoluciones y de las guerras, que, dominados por graves preocupaciones, asediados por temerosos problemas ó rudamente flagelados por el destino, sólo contemplan el lado trágico, sombrío y grandioso de la vida; espíritus águilas que viven en el seno de las tormentas y no sienten el beso de la brisa; que se mueven á alturas tales que no pueden vislumbrar las florecillas del campo, acostumbrados como están á ver de cerca las montañas gigantes y la faz del sol. Sombríos los unos, ardientes los otros, atrevidos y enérgicos aquellos, de su mente brotaron los cánticos grandiosos que se elevan hasta la Divinidad, los bélicos acentos que impulsan á los guerreros al combate, las tragedias en que se representa el drama terrible de la vida humana en sus más profundos y conmovedores aspectos, las gigantescas epopeyas en que se compendian el ideal y la vida de una edad entera, las sátiras implacables que imprimen eterna mancha en la frente de los tiranos, los apocalipsis sombríos que semejan fulguraciones de lo infinito. En ese grupo de poetas, únicos dignos del nombre de *vates*, es donde puede figurar el Sr. Núñez de Arce, no entre los capitanes ciertamente, pero sí entre los más valiosos soldados.

Nuestro siglo ha sido fecundo en poetas de este género. ¿Y cómo no, si quizás es el siglo más trágico de la historia? Difícil es que un espíritu de levantados alientos cante las dulzuras de la vida campestre, los encantos de la naturaleza ó los goces del amor, cuando ensordecen los aires el fragor de las instituciones que se derrumban, el ruido del combate que en todas partes y con todo linaje de armas libran el pasado y el porvenir, y el estruendo de la ola revolucionaria que todo lo invade y todo lo destruye. En medio de tanto estrago y ruina tanta, en la crísis pavorosa que sociedades é individuos atraviesan, en el centro de una vida tan tumultuosa, compleja y agitada como la moderna, ¿qué mucho que el poeta sólo acierte á pulsar esa cuerda de bronce á que antes nos hemos referido, única bastante poderosa para hacer que sus vibraciones sean percibidas en medio del estruendo y la confusión de este siglo extraordinario?

Por eso, con leves excepciones, los grandes poetas españoles de nuestro siglo se dirigen todos por ese camino. Alguno que otro, bajo la influencia de tales circunstancias, pero con espíritu menos enérgico, entona melancólicos acentos ó se refugia en la contemplación de lo pasado; los demás todos participan del carácter antes dicho. La musa de la energía es la que inspira los cantos de Quintana, de Espronceda, de López García, de Tassara, de todos los líricos que ya podemos llamar grandes, porque su muerte nos da el triste derecho de decirlo. La misma musa alienta en los poetas dignos de este nombre de la generación presente, exceptuando al legendario Zorrilla, constantemente vuelto hacia lo que pasó, y á Campoamor, cuya *bonhomie* característica no le permite alterarse por nada y que se contenta con ayudar á la obra de su siglo, destruyendo suavemente y como por vía de juego, no ya las creencias, sino hasta las bases mismas de toda certidumbre.

Es, pues, Núñez de Arce un poeta enérgico y entusiasta. Si hubiese nacido á principios del siglo, cuando la fe en el progreso y la libertad era una verdadera religión no entibiada todavía por obstáculos, desengaños y catástrofes, Nuñez de Arce rivalizara con Quintana, y acaso le venciera. Pero ha nacido en tristes tiempos de vacilaciones y desmayos, y de aquí el especial carácter de sus obras.

No es Núñez de Arce espíritu que se complazca en la duda ni se avenga con el escepticismo. Fáltanle la tranquilidad de ánimo con que Campoamor pone de manifiesto la vanidad y la mentira que hay en el fondo de todas las cosas, y el intenso goce con que José Alcalá Galiano acude á destruir todo lo que la humanidad ha creído y respetado hasta el presente. Pero tampoco vuelve por eso los ojos al pasado; despídese de él con tristeza y amargura, pero se despide al fin.

Luchan en su alma opuestos impulsos; y esta lucha que en otros ánimos engendrara abatimiento ó afeminado sentimentalismo, en él sólo despierta vigorosos acentos, ora de desesperación, ora de cólera, á veces también de entusiasmo. Lamenta la pérdida de su fe; recuerda amargamente los tiempos venturosos en que creía; revuélvese airado contra el fatal destino que le obliga á no creer; pero no por eso retrocede ni desmaya. Atormentan su alma los desengaños políticos; indígnase al ver la libertad prostituída; pero no reniega de ella ni duda de su triunfo. Hay siempre en él un resorte poderoso que le impide caer; hay siempre una fe que no le abandona, un culto que nunca se extingue en su pecho: la fe en la libertad y en el progreso; el culto de la justicia y del bien.

Este contraste entre su natural tendencia á creer y la irresistible necesidad de negar, entre el entusiasmo y la desesperación, entre la energía y el abatimiento, es causa de que en las poesías de Nuñez de Arce no se halle aquella animación y fervor que se advierte en las de Quintana. Se ve que el poeta tiene fe, pero combatida por el desengaño y la duda; que cree en las ideas, pero desconfía de los hombres; que hay en él un fondo de amargura, y á veces de negra desesperación, que entibia su entusiasmo, y que hay también cierto matiz escéptico, disimulado por la valentía de sus acentos. Núñez de Arce duda, vacila, se abate y desespera; no se rinde, porque es de bronce; pero su victoria es fruto de penoso esfuerzo, y su canto se resiente de él.

¡Ah! No es culpa suya. No es fácil que vuelva á haber otro Quintana. Entonces la libertad era joven é inexperta, y por eso era crédula y entusiasta. Hoy no puede serlo. Entonces se creía en la proximidad del Edén; hoy parece to-

davía muy lejano. El poeta de aquellos días cantaba himnos entusiastas á la libertad naciente; el de hoy lucha palmo á palmo contra obstáculos casi insuperables, y su canto lleva impreso el sello de la fatiga, cuando no del desengaño. Así y todo, ¡ojalá fueran todos nuestros poetas como Núñez de Arce! Él al menos cree en la libertad: ¡cuántos reniegan de ella ó la escarnecen!

II.

Bajo dos aspectos puede ser considerado el Sr. Núñez de Arce: como dramático y como lírico. Fué lo primero al comenzar su carrera literaria; pero su verdadera reputación data desde el momento en que, abandonando la escena, acreditóse de inspirado lírico con sus renombrados *Gritos del combate*. A nuestro juicio, en la lírica más que en el teatro debe buscar sus triunfos, sin que esto quiera decir que no tengamos en mucha estima sus producciones dramáticas.

Pocas son éstas; algunas han sido escritas en colaboración con el Sr. Hurtado, y entre las exclusivamente suyas sólo deben citarse dos discretos y bien pensados dramas de costumbres *(Deudas de la honra* y *Quien debe paga)*, y otro histórico, *El haz de leña*, que es sin duda su obra dramática más importante. Mostró en todas las dotes características de su genio, señaladamente en la última; manifestóse inspirado y vigoroso siempre que trataba de pintar caracteres enérgicos y varoniles ó trágicos efectos, y no tan feliz si apelaba á los tonos dulces y delicados de su paleta; revelóse como versificador de gran fuerza y conocedor de los efectos teatrales, y probó que aspiraba á dar á sus concepciones mayor trascendencia que la que es habitual en nuestro teatro y á emplear en sus pinturas los calientes tonos de la musa romántica, sin caer en exageraciones deplorables; siguió, en suma, con acierto el buen camino iniciado por Hartzenbusch, Ayala, Tamayo y García Gutiérrez, uniendo

el realismo moderno con un romanticismo castizo y de buena ley; y figuró, por tanto, honrosamente entre los regeneradores de nuestra escena, ocupando á su lado puesto distinguido.

No es, sin embargo, en el teatro donde más resplandecen las dotes del Sr. Núñez de Arce. Rara vez se reunieron en un mismo sujeto las cualidades de lírico y de dramático, y no había de ser excepción de esta regla el autor de los *Gritos del combate*. La libertad á que está habituado el poeta lírico no se aviene con la multitud de exigencias, limitaciones y trabas que el teatro impone; y la exuberancia de la inspiración lírica mal se compagina con el carácter realista que en la escena han de tener hechos, personajes, diálogo y estilo. El ingenio del Sr. Núñez de Arce carece, por otra parte, de la flexibilidad que el drama requiere. Como hemos dicho, de ordinario pulsa siempre una misma cuerda, y le es difícil olvidar sus aficiones al pisar las tablas y librarse de cierta monotonía inherente á este carácter de su musa. Sus obras dramáticas son óperas escritas siempre en un mismo tono, cuyos personajes son todos *bajos profundos*, y en las cuales no hay una melodía tierna ó juguetona que distraiga de aquella sucesión de airados ó terribles acentos; son cuadros llenos de sombras, cuyas enérgicas tintas rara vez matiza un toque risueño ó delicado. Además, el teatro del Sr. Núñez de Arce es pobre en producciones, y entre ellas sólo hay una verdaderamente notable: *El haz de leña*.

La poesía lírica es el teatro de los más legítimos triunfos del Sr. Núñez de Arce: allí le llevan su vocación y su destino; allí es donde campea su ingenio con más desembarazo. Dentro siempre de las condiciones que le hemos asignado, lanzando constantemente las notas graves de su lira poderosa, ora flagela con sangriento látigo y acentos dignos de Juvenal los vicios y flaquezas del siglo (pero no los pequeños, sino los grandes); ora llora con varoniles lágrimas las desdichas de la patria y las derrotas de la libertad; ya excita al combate á los soldados del porvenir, reprendiendo sus errores, pero sin desalentarlos en su empresa; ya, por fin, remontándose á las más elevadas regiones, revuélvese contra las duras leyes que rigen la condición humana, y pregunta á Dios con amarga queja por qué nos

crea; agítase entre la fe que pierde, y la duda y el escepticismo que invaden su alma; despídese con dolorido acento de los antiguos ideales é instituciones á cuya sombra se deslizara su feliz infancia, y airado unas veces, penetrado de indignación otras, creyente en ocasiones, escéptico alguna vez, ora melancólico y abatido, ya vigoroso y entusiasta, muestra siempre el férreo temple de su alma, la energía de su inspiración y el poderoso vuelo de su ingenio.

Es Núñez de Arce poeta meridional por lo apasionado, mas no por lo pintoresco; sobrio en imágenes y galas, en la energía del sentimiento, en la profundidad ó valentía de la idea, en la forma escultural del período, en la rotunda y severa armonía de la versificación es donde reside el encanto de sus obras. Sabe armonizar el fondo moderno de sus producciones con la más pura y exquisita forma clásica, á tal punto, que si las ideas y sentimientos que en ellas campean luego denotan que son fruto de la inspiración moderna, parecen por la forma páginas arrancadas á Herrera, Rioja y los demás modelos de nuestro siglo de oro, á cuyos cánticos nada tienen que envidiar los majestuosos tercetos, las robustas décimas y los esculturales sonetos de los *Gritos del combate*.

¿Qué más hemos de decir del Sr. Núñez de Arce? Como político no hemos de juzgarle, que esto es ajeno á nuestro propósito; baste decir que su espíritu, ardientemente liberal, no debe hallarse muy holgado en el partido en que figura, y que como orador, toda la energía de su alma no es bastante para hacerle vencer las dificultades de una palabra rebelde, enérgica á veces, pero elocuente nunca. Como prosista, merece lugar distinguido por lo nervioso de su estilo y lo puro y castizo de su lenguaje.

Tal es el Sr. Núñez de Arce. Hijo legítimo de su siglo, refleja en sus obras con vivos y enérgicos colores las angustias y las vacilaciones, pero también las grandezas de esta época extraordinaria: adorador ferviente de la libertad, pero nunca idólatra de la plebe, deplora los errores que manchan su camino, sin por eso renegar cobardemente de su culto; poeta de poderosos alientos, lleno de inspiración y de vigorosos arranques, sabe *pensar hondo*, *sentir fuerte* y *hablar claro*, mira siempre á lo alto, inspírase siempre en lo noble y en lo grande, y manejando con notable maestría

el habla castellana, ostenta méritos más que suficientes para ser considerado como uno de los ingenios más brillantes entre esa pléyade de grandes poetas que renueva entre nosotros las glorias imperecederas de nuestro siglo, y es uno de los pocos consuelos que nos quedan en medio de tantas desventuras.

D. BENITO PÉREZ GALDÓS.

I.

Malos vientos corrían hace algunos años para la novela española. En la patria de Cervantes, Quevedo y Hurtado de Mendoza no había apenas novelistas. Vanos habían sido los esfuerzos de la generación romántica para restaurar entre nosotros tan importante género literario. Las novelas históricas, escritas bajo la influencia de Walter Scott, por Larra, Espronceda, Escosura, Navarro Villoslada y algunos otros, no habían tenido el éxito necesario para fundar un nuevo género. Aquellas elegantes narraciones, más abundantes en color local que en interés dramático, no lograron excitar la atención del público, y *Sancho Saldaña*, *El doncel de Don Enrique el Doliente*, *El Conde de Candespina* y *Doña Blanca de Navarra* nunca fueron populares, y prontamente descendieron á la fosa del olvido, sin dejar huella en la memoria del público. La novela moderna, la que retrata la sociedad actual y encarna los ideales y sentimientos que á nuestro siglo animan; la que al interés dramático de los sucesos une el interés fisiológico producido por la acabada pintura de los caracteres y el interés social engendrado por los problemas que en ella se plantean; la que sustituye con ventaja á la antigua epopeya y representa con pasmosa verdad y brillantes colores la vida compleja y la

conciencia agitada de la sociedad presente, no tenía cultivadores en España.

Inútilmente trató de importarla la insigne escritora que se ocultaba bajo el pseudónimo de *Fernán Caballero*. Su inimitable talento descriptivo, su poético y delicado sentimiento, su admirable mezcla de idealismo y realismo, se estrellaron ante el reaccionario propósito que la guió en todas sus producciones. Admiradora entusiasta de los antiguos ideales, trató siempre de restaurar la sociedad pasada y de combatir la nueva, y su grito de constante protesta contra el espíritu del siglo no permitió que gozaran sus obras de aquella popularidad é influencia de que disfrutan las que saben hacerse eco de los ideales y aspiraciones de la sociedad en que se producen. Saborearon los doctos las bellezas de aquellas obras; leyéronlas con deleite los que en ellas veían retratadas y enaltecidas sus aspiraciones; pero ni las novelas de Fernán Caballero tuvieron eficaz influencia en el desarrollo del género, ni lograron hacerse populares.

Los deliciosos cuanto pueriles cuentos de Trueba, las ligeras y encantadoras novelitas de Alarcón, nada pudieron hacer tampoco en pro del género novelesco. En cambio, hizo mucho por extraviarlo y corromperlo un ingenio no menos notable por su prodigiosa inventiva y su imaginación brillante que por su fecundidad extraordinaria, que dejará tristísimos recuerdos en la historia de la novela española.

No menos funesto, ni tampoco menos inspirado, que su modelo francés, D. Manuel Fernández y González ha sido el corruptor (pudiendo ser el regenerador) de nuestra novela. Gracias á él, la novela se convirtió, de fiel y animada pintura de la vida, en aglomeración extraña de fantásticas é imposibles aventuras, que si deleitan la fantasía, nada dicen al corazón ni á la inteligencia del lector. El fútil interés, nacido de la complicación de la fábula y de la sucesión vertiginosa de inesperados y singulares sucesos, sustituyó á aquel otro, más legítimo y duradero, que proviene del desenvolvimiento de bien trazados caracteres y de la exposición de dramáticos y conmovedores conflictos. El falso efectismo, obtenido á fuerza de inverosimilitudes y sorpresas, reemplazó á los legítimos efectos que engendran la lu-

cha interesante de las pasiones y el curso natural y lógico de bien trazados y patéticos acontecimientos; y sacrificándose al movimiento y riqueza de la acción la exacta y viva pintura de los personajes, la verdad psicológica é histórica, el color local y hasta el buen trazado de la fábula y la corrección del lenguaje y estilo, la novela degeneró de tal suerte, que bien pronto su lectura, desdeñada por las personas de gusto, sólo agradó á las más incultas clases de la sociedad.

Pulularon entonces las novelas y los novelistas. Gentes sin ingenio emularon al jefe de la secta, imitándole en sus extravíos, sin seguirle en sus aciertos. Hízose el arte oficio; las entregas *ilustradas* llevaron por doquiera el mal gusto, y no pocas veces la inmoralidad y el escándalo, y las glorias malsanas de los Ponson du Terrail, los Montepín, los Féval y demás menguados imitadores de Dumas, quedaron eclipsadas por los desdichados imitadores de Fernández y González.

En tal estado se hallaba la novela española, cuando, apiadado sin duda Apolo de nosotros, dió el sér á un joven alto, delgado, pálido, de glacial fisonomía, insignificante expresión y desgastado cuerpo, á quien cupo en suerte la noble empresa de poner término á tantos extravíos, dar un ejemplo que en breve siguieron insignes escritores, y llevar á cabo, en suma, la regeneración de la novela española; intento meritísimo en que muy pronto le ayudaron D. Pedro Antonio de Alarcón y D. Juan Valera, que con él comparten tamaña gloria.

Aquel joven se llamaba D. Benito Pérez Galdós.

II.

¿Quién era Galdós? ¿De dónde vino? No lo sabemos. Solamente recordamos que en cierto periódico progresista que se apellidaba *La Nación*, en otro democrático que se tituló *Las Cortes* y en la acreditada *Revista de España* dió á co-

nocer su feliz ingenio con notables artículos humorísticos y con una serie de deliciosas semblanzas que tituló, si mal no recordamos, *Figuras de cera*, de las cuales son débiles reflejos é imperfectas imitaciones estos *Bocetos literarios*. Poco después, acreditóse ya como novelista de grandes esperanzas, dando á la prensa su *Fontana de Oro*.

La Fontana de Oro y *El Audaz*, que la siguió casi inmediatamente, fueron una revelación. Vióse claramente que le era posible al novelista interesar y conmover al lector con un relato sencillo y verosímil, escrito sin mengua de la gramática ni del sentido común, en el cual fuesen elementos principales la pintura de los caracteres y los afectos y la descripción de los lugares, y objeto de atención preferente el drama íntimo de la conciencia, antes subordinado por completo á la estruendosa sucesión de extraños acontecimientos. Advirtióse á la vez cuánto más interesaba al lector el fiel retrato de la sociedad en que vive, que la narración de fantásticas é imposibles aventuras, y cómo se podía crear la belleza sin dar al olvido la realidad. Reconocióse lo feliz de la combinación de la novela histórica con la de costumbres, y lo acertado de la mezcla de lo interno con lo externo, de lo psicológico con lo histórico, y se comprendió que la novela había de ser, ante todo, el drama palpitante de la vida real, en que los hechos exteriores son el producto de los íntimos hechos de la conciencia, y los personajes interesan tanto como los sucesos, y éstos como aquéllos adquieren valor moral y artístico, no por lo que tienen de extraordinarios y singulares, sino por lo que de humanos y verdaderos tienen. El realismo, embellecido por una idealidad racional y prudente, triunfó entonces en la novela, último baluarte hasta allí del falso idealismo romántico, y España comprendió que era la hora de recorrer el glorioso camino trazado por los cultivadores del género novelesco en Francia, Italia, Alemania é Inglaterra.

El movimiento de regeneración no se hizo esperar. Las novelas por entregas desaparecieron como por encanto, sustituyéndolas el vergonzante tomo de á peseta, vendido como á la sordina en los cafés; Alarcón rompió sus tradiciones, y dió á la estampa el delicioso cuadro realista que se llama *El Sombrero de tres picos*, y la novela psicoló-

gica, abundante en defectos, pero también en bellezas, que se apellida *El Escándalo*; Valera ensayó su pluma en esos estudios psicológicos, tan pobres de acción como ricos en primores de concepto y bellezas de estilo, que se denominan *Pepita Jiménez*, *Las Ilusiones del doctor Faustino* y *El Comendador Mendoza*, y Fernán Caballero pudo descender á la tumba, segura de que no se perdería su obra, ni se olvidaría su ejemplo, como por tanto tiempo se había olvidado.

Entretanto, Pérez Galdós daba á la estampa sus *Episodios nacionales*, imitación felicísima de Erckman-Chatrian, y si no siempre se mostraba en ellos á igual altura, y con frecuencia los escribía con precipitación sobrada, en todos dejaba huellas de su buen ingenio, y con casi todos lograba interesar y conmover al lector, ora relatando bellos episodios de la vida familiar, ora pintando con brillante colorido nuestras glorias nacionales, ora retratando con pasmosa verdad las tristes vicisitudes de nuestra historia política contemporánea. Lecciones valiosísimas, consoladoras unas, amargas otras, brotaban de aquellas novelas, que no puede leer sin emoción y vivo interés quien de buen español y de liberal se precie.

Pero no contento con estos triunfos, y aguijoneado por las exhortaciones y consejos de la crítica, Pérez Galdós se ha decidido últimamente á cultivar la novela más adecuada á los gustos y necesidades de la época; la que pudiera llamarse psicológico-social, por ser vivo retrato de la agitada y compleja conciencia contemporánea, y plantear los arduos problemas de toda especie que tan hondamente perturban la vida pública y privada de nuestra sociedad. Ensayos notabilísimos en este difícil y peligroso género han sido *Doña Perfecta* y *Gloria*, producciones que han consagrado definitivamente la fama de su autor, colocándolo á la cabeza de nuestros novelistas contemporáneos.

III.

Pérez Galdós no posee una de esas imaginaciones fogosas y brillantes, propias de los verdaderos poetas. Frío, reflexivo y razonador por naturaleza, el talento sustituye en él la inspiración, y logra remedarla con tal arte, que fácilmente consigue engañar al lector. No es éste el único caso de su especie. El talento, ayudado con cierta dosis de fantasía, puede realizar estos milagros, y fingir maravillosamente lo que no concedió al poeta la naturaleza.

Tampoco se distingue por la inventiva, ni hace consistir el mérito de sus obras en la complicación del enredo ni en lo sorprendente de las aventuras. La acción es en ellas sencilla y camina fácil, lógica y naturalmente al desenlace sin grandes obstáculos ni sorprendentes peripecias. Para Galdós el mérito é interés de la novela consiste ante todo en la belleza y verdad de los caracteres y en la acabada perfección de las descripciones. El drama íntimo de la conciencia, el conflicto dramático de las pasiones, es para él elemento principalísimo de sus novelas, importándole mucho menos la acción externa que tanto interesa á la mayor parte de nuestros novelistas.

Inspirado, á no dudarlo, en la novela inglesa, ha sabido evitar los defectos de ésta, unir sus bellezas á las que son propias de la francesa, y dar á este conjunto un marcado sabor español. Gráfico, exacto, minucioso hasta el detalle en las descripciones, como Dickens, Collins y Bulwer, atento observador y analizador escrupuloso de la vida psicológica como Balzac, Jorge Sand y tantos otros ilustres novelistas franceses, sabe no pocas veces unir á estos méritos el vigoroso colorido de los españoles. Dominan, sin embargo, en él el sentido descriptivo y el espíritu observador de los ingleses, siendo más diestro en pintar los caracteres que en ponerlos en acción, y ostentando, como observador y psicólogo, cualidades superiores á las que tiene de poeta. El lenguaje de la pasión verdadera no siempre esta

á sus alcances, y el interés dramático de sus obras rara vez iguala á la importancia del pensamiento que las inspira, á la pintura de los caracteres y á la perfección de las descripciones. Por regla general, no es afortunado en los desenlaces, que suelen estar mal preparados y no concordar con el carácter y tono de la novela ni con los antecedentes de la acción. Atinado y discretísimo en el diálogo, mientras no expresa otros afectos que los más comunes y apacibles, suele pecar de frío unas veces, de exagerado otras, y de poco natural casi siempre cuando trata de expresar los supremos arranques de la pasión.

No faltan, sin embargo, en sus diálogos detalles delicadísimos que muestran profundo conocimiento del corazón humano y exquisito gusto; pero los destellos luminosos de la inspiración poética rara vez se muestran en estas producciones.

Modelos de perfecto realismo son las novelas de Pérez Galdós; pero no de ese realismo que está reñido con toda belleza y todo ideal, sino de aquel otro que sin traspasar nunca los límites de la verdad, sabe idealizar discreta y delicadamente lo que la realidad nos ofrece. Sus personajes, llenos de carácter y de vida, arrancados á la realidad palpitante, tan distantes de la abstracción y de la alegoría como de la imitación servil del modelo, interesan y conmueven sin traspasar la esfera de lo ordinario ni perderse en los tiempos de la idealidad romántica. Nunca necesita apelar á lo inusitado para producir el apetecido efecto: antes sabe interesar con sencillísimos recursos y conmover sin mengua de la belleza y de la verdad, ni daño notorio de la sensibilidad del lector. Cuadros de historia ó de género trazados con realismo admirable, llenos de delicados detalles y de acabados efectos, y siempre encerrados en los infranqueables límites de la belleza y del gusto; tales son las novelas de Pérez Galdós.

No menos que sus méritos literarios, las avaloran el pensamiento y la intención que en ellas se advierten. Sin sacrificar jamás la forma á la idea, ni caer en los extravíos del arte docente, en todas ellas ha sabido encerrar su autor un pensamiento filosófico, moral ó político de tanta profundidad como trascendencia. Sus *Episodios nacionales* no son meros relatos históricos destinados á perpetuar gloriosos ó

tristes recuerdos, ó á pintar las costumbres de épocas pasadas, sino discretas é intencionadas lecciones políticas de utilidad suma. Allí se aprende á amar la libertad y la patria, pero también á no comprometerlas con funestas exageraciones; allí se juzga, á la vez que se pinta, nuestra historia política contemporánea; y un recto sentido, juntamente conservador y liberal, domina en aquellas páginas, deduciendo de los hechos, sin afectación ni pedantería, provechosas enseñanzas. La moral más pura, el más elevado patriotismo, la imparcialidad histórica más completa y el más acabado espíritu de justicia imperan en esas obras, que instruyen á la par que deleitan, y sin pecar de necia mojigatería ni sacrificar la verdad y el arte á nimios escrúpulos, son, no obstante, tan irreprochables bajo el punto de vista de la moral y del decoro, que pueden ponerse sin reparo en manos del adolescente ó de la doncella, que sólo aprenderán en ellas á amar la virtud, respetar la moral y la justicia, defender la patria, y adorar, sin fanatismo ni idolatría, la libertad.

En sus últimas obras *(Doña Perfecta* y *Gloria)* ha planteado Pérez Galdós el más terrible de los problemas de nuestro siglo: el problema religioso. Amante sincero de la libertad del pensamiento, con el criterio de la libertad ha resuelto el problema; pero lo ha hecho con tanta discreción y delicadeza y con tal respeto á los sentimientos religiosos, que nada hay en tales obras que pueda ofender en lo más mínimo á los verdaderos creyentes, por más que haya mucho que disguste y amargue á los fanáticos.

Tal es Pérez Galdós. Pintor admirable de la vida humana, observador minucioso y reflexivo, pensador de notables alcances, escritor fácil, correcto y elegante en ocasiones, más rico en ingenio que en imaginación, y más en imaginación que en sentimiento, es, sin duda, uno de los más notables novelistas contemporáneos, y en España el primero de los que hoy viven. Modesto hasta la exageración, trabajador infatigable, apacible en su trato, sencillo en sus costumbres, el hombre vale en él tanto ó más que el escritor. Tan imposible es tratarle y no quererle, como leer sin interés y deleite sus bellas producciones, de las cuales arranca el movimiento de regeneración de la novela española, antes tan abatida y miserable, hoy en vías de prosperidad y progreso, merced al discreto ingenio de Pérez Galdós.

D. JOSÉ ECHEGARAY.

I.

Aquella deidad misteriosa que encerrada en el templo de Saís ofrecía eterno é inescrutable problema á la curiosidad de los egipcios no era, sin duda, más impenetrable y oscura que lo es esa inteligencia singularísima que vive entre nosotros bajo el nombre de D. José Echegaray. Conjunto extraño de facultades y aptitudes al parecer contradictorias; enigma viviente que á los unos semeja desbordado genio, á los otros helado calculador, á muchos reflexivo y laborioso talento, á no pocos ingenio luminoso y profundo, á todos personalidad excepcional y peregrina; especie de síntesis hegeliana en que se unen todas las contradicciones y se suman todas las antinomias; ecuación de inconexos términos, cuya incógnita, después de despejada se llama *genio*, cuando lógicamente debiera apellidarse *monstruo*; el señor Echegaray es una de las figuras más originales y notables que registra nuestra historia literaria en el presente siglo.

Juzgar sus obras, con ser empresa difícil, no es imposible; señalar los procedimientos que emplea, la pauta á que se ajusta, el fin á que se encamina, el ideal con que sueña; mostrar todo lo que hay de grandioso, de original y de bello en su dramaturgia, y todo lo que es en ella error, absurdo, y á veces delirio, tarea es también que cualquier crítico de

regular inteligencia puede desempeñar; pero definir la naturaleza de su espíritu, indicar el carácter de su genio, retratar su personalidad, es cosa que entraña tales dificultades que apenas es posible llevarla á cabo.

¿Es el Sr. Echegaray un genio? Si por tal se entiende el espíritu poderoso, de organización superior, de grande iniciativa, que acomete gigantes empresas, se arroja por nuevos é ignorados caminos, y rompiendo los cauces estrechos en que el común de las gentes se mueve, se aparta de las sendas trilladas y se lanza con ímpetu vertiginoso, ora á las alturas del cielo, ora á las profundidades del abismo, pero nunca al bajo suelo en que se arrastra el vulgo, entonces —no cabe dudarlo—el Sr. Echegaray es un genio, y de los mayores, porque pocas personalidades tan originales, tan caracteríscas, tan temerariamente atrevidas y tan osadamente emprendedoras registra la historia literaria de nuestros tiempos.

Pero si el genio (sobre todo en el terreno del arte) es la razón clara y luminosa que penetra con seguro paso y perspicaz mirada en la región de la verdad; si es el caluroso y arrebatado sentimiento en el cual se reflejan con toda su intensidad las pasiones humanas como son; si es la inspirada y viva fantasía que graba en imperecederas imágenes la belleza palpitante, real, llena de vida y de color que la naturaleza ofrece al artista y éste devuelve á la naturaleza, engalanándola con nuevos encantos, merced á esa operación maravillosa que se llama idealización; si es el exquisito sentido de lo bello, el fino y delicado gusto que transige, si es necesario, con lo feo, pero no con lo repugnante, que nunca salva la imperceptible línea divisoria que separa lo artístico de lo que no es; si es, sobre todo, el espíritu creador que produce esas figuras y esas concepciones que nunca mueren, y que con ser ideales y fantásticas parecen más reales y verdaderas que la realidad misma; en tal caso, ¿cómo dar el nombre de genio á quien jamás pintó la naturaleza tal como es, sino como pensó que debe ser ó como quiso que fuera; á quien rara vez acierta con la verdadera expresión del sentimiento humano, casi siempre sustituído en sus obras por la frenética convulsión de la locura; á quien no idealiza lo real sino falseándolo, no vacila en confundir á cada paso lo trágico con lo horrible, lo estético con lo

monstruoso, y, finalmente, no ha logrado crear una sola figura ni una sola concepción dramática que tenga vida propia ni verdad alguna, porque las primeras son casi siempre convencionales fantasmas, y las segundas artificiosas combinaciones de datos falsos?

¿Será por ventura el Sr. Echegaray, como algunos piensan, un talento calculador, un agudo y reflexivo entendimiento que sin inspiración ni genio alguno, procediendo *more geometrico*, combinando factores, resolviendo ecuaciones, enlazando teoremas, construye fríamente sus obras peregrinas? No y mil veces no. Un talento sin genio no caería en los graves errores que el Sr. Echegaray comete, ni crearía las sublimes bellezas que esmaltan sus obras. Trazaría laboriosamente un trabajo frío, meditado, lleno de proporción y regularidad, sin méritos salientes ni cualidades notables, siempre dentro de lo razonable y lo verosímil y siempre fuera de lo genial y lo extraordinario; pero no haría nada parecido á lo que hace el Sr. Echegaray.

Pero si no es un genio en el sentido en que lo son, por ejemplo, Calderón y Shakspeare, si no es tampoco un talento á la manera de Moratín ó Scribe, ¿qué es el Sr. Echegaray? ¿Qué clave puede explicarnos el misterio de esa personalidad extraña y grandiosa que tan grandes bellezas y tan enormes monstruosidades engendra, y que atraviesa hoy la escena española como nube preñada de rayos, que á la vez ilumina y oscurece, fecunda y devasta, destruye y crea?

Lo diremos en dos palabras. El Sr. Echegaray es un genio de naturaleza excepcional á quien sobran dos cosas: fuerza y fantasía, y faltan otras dos: verdadero sentimiento y conocimiento claro de la realidad; es el punto extraño de la unión de dos cosas antagónicas: la abstracción y la imaginación; es el producto singular de la mezcla de dos entidades heterogéneas: el matemático y el poeta; es el genio apartado de la realidad por la fuerza de la abstracción, que penetra en el arte por el mero esfuerzo de la fantasía. He aquí explicado el misterio: he aquí despejada la oscura incógnita que se llama D. José Echegaray. Ahora analicemos.

II.

Ante todo (y sin que esto sea penetrar en el sagrado de la vida privada) debemos declarar que el Sr. Echegaray sólo ha visto el mundo por fuera, como todos los sabios. La actividad humana dispone de tan reducido tiempo y de tan breve espacio, que no le es dado desplegarse en más de una dirección á la vez. El sabio tiene, por esto, algo de anacoreta necesariamente. Para explicar el campo de lo cognoscible es fuerza, en cierto modo, renunciar á la vida. Llegar á ser matemático de primera fuerza, notable físico, é ingeniero eminente, á la par que economista no vulgar, cosa es que sólo se consigue á costa de sacrificar la juventud en aras del estudio. La ciencia se adquiere en el silencio del gabinete ó en la soledad del laboratorio; no en el bullicio de la vida mundanal. La experiencia de la vida es casi siempre incompatible con el saber verdadero; pues para lograrla, se necesita el estruendo de la vida pública, la agitación de los salones y acaso la fiebre de las orgías. Por eso los grandes novelistas y los grandes dramáticos han sido por lo general hombres de mundo y acaso desenfrenados calaveras. No retratara Cervantes con fidelidad tan pasmosa la naturaleza humana si no fuera soldado en Lepanto, cautivo en Argel, maleante alcabalero y menesteroso poeta en España. No fuera tan gran dramático Calderón, si á sus profundos estudios filosóficos y religiosos no precediera su libre y alborozada juventud.

Absorto en sus trabajos pasó sus primeros años el señor Echegaray, y no debió ser muy grande la experiencia del mundo que entonces adquiriera. Por eso las figuras que crea, singularmente las mujeres, carecen casi siempre de verdad. Seméjase en esto á Víctor Hugo, que tuvo siempre la candidez de un niño, y por eso concibió gitanas pudibundas, presidiarios virginales, mancebos castos y prostitutas santas. Por eso los hechos que en sus dramas desenvuelve

son producto de una humanidad que sólo vive en su poderosa inteligencia.

Demás de esto, se dedicó con especial afán el Sr. Echegaray á las matemáticas, tanto puras, como aplicadas á las ciencias físicas, rayando en ellas á tal altura, que no hay en España acaso quien con él compita en materias tales. ¡Singular preparación, por cierto, para llegar á ser poeta dramático! Es la matemática la más abstracta de todas las ciencias; pero no es, como se piensa, producto exclusivo de la razón, sino que en ella juega papel tan importante como singular la fantasía. Derivada de la experiencia, como todos los conocimientos humanos, llega, sin embargo, al punto extremo de la abstracción idealista, toda vez que estudia la cantidad, la extensión y la forma con absoluta separación de todos los objetos en que estas propiedades se manifiestan. A esa carencia de objeto concreto y definido debe su ponderada exactitud, que sólo consigue—¡tal es la dura condición de la inteligencia humana!—carecer por completo de realidad.

La fantasía desempeña en esta ciencia un papel muy especial. Obligada á representar con toda la pureza y fidelidad posibles cantidades abstractas y sin vida, camina siempre esclava de fórmulas preconcebidas, amoldada al rigor de los teoremas, privada en absoluto de toda libertad. Pero al mismo tiempo adquiere cierta lógica inflexible que rara vez posee cuando libremente crea los bellos fantasmas de la poesía y de las artes, si bien en este segundo caso se ajusta á la lógica de la realidad, no siempre de acuerdo con la abstracta y formal lógica del entendimiento.

Pero no sólo convierte la matemática á la fantasía en esclava de la abstracción, sino que sofoca el sentimiento. En todas las restantes ciencias tiene cabida esta sublime facultad del espíritu: el espectáculo de la vida exuberante de la naturaleza, la contemplación de la armonía que en ella reina, pueden excitar el entusiasmo del naturalista que vive en íntimo contacto con la fecunda realidad; pero ¿qué influencia han de ejercer en el sentimiento las heladas abstracciones del matemático?

Ahora bien: si un hombre dotado de vigoroso genio y viva fantasía, después de invertir los mejores años de su vida en el estudio de la ciencia matemática se dedica de

improviso á la poesía, eligiendo el más realista de los géneros poéticos, el que requiere mayor sentimiento y más profundo conocimiento de la vida, el género dramático, en una palabra, ¿cuál será el resultado de esta transición atrevida y violenta? ¿Qué carácter tendrán las producciones de ese matemático ingerto en poeta?

Fácil es adivinarlo. Ese hombre no acertará á reproducir en la escena la verdad ni la pasión; para él, alejado del mundo y sumido en abstracciones, serán eterno misterio los afectos y pasiones humanas, y la vida enigma impenetrable. Acostumbrado á la abstracción, será profundamente idealista, porque para él la realidad, con su vida inagotable, sus delicados matices y su variedad infinita, se identificará con la abstracción rígida, estéril, fríamente lógica, que constituyó la ocupación constante de su vida. Pintará la sociedad, el hombre, la vida, no como son, sino como en sus cálculos se le antoja que deben ser. Verá en los personajes que en las tablas se mueven los factores de un problema, y en los acontecimientos que en ellas se desarrollan los términos de una ecuación; el desenlace de una acción dramática será para él una incógnita que hay que despejar, y los incidentes que á este desenlace conducen habrán de combinarse y desarrollarse para llegar al fin deseado con el rigor de una demostración geométrica. Un problema psicológico ó social, una intriga dramática, serán á su juicio un teorema de mecánica; dadas tales fuerzas, la resultante habrá de ser fatalmente la que del inflexible juego de aquéllas se desprenda. Demostrar un enunciado, mediante un razonamiento lógico, tal será, para espíritu semejante, concebir, desarrollar y llevar á término un pensamiento dramático.

Habrá de ser, por tanto, quien con tales elementos se dedique al teatro, idealista y fatalista: idealista, porque la verdad será para él la verdad lógica y formal de la abstracción, y no la verdad palpitante, viva, mudable y caprichosa de la realidad viviente: fatalista, porque en sus concepciones rigurosamente enlazadas según una lógica implacable no cabrán la libertad, la contingencia ni el acaso, cosas excluídas del preciso y exacto cálculo del matemático. Los dramas que conciba no serán la viva reproducción de un conflicto humano, sino el desarrollo lógico y fatal de una tesis asentada *a priori*, y á cuyo predeterminado desenlace

habrán de encaminarse, dentro de rígido cauce, todos los sucesos; no siendo los personajes tampoco figuras de carne y hueso arrancadas á la realidad viviente, sino personificaciones abstractas de una fuerza determinada que juega como factor en el problema y se mueve constantemente en una dirección única, con arreglo á las leyes de una mecánica inflexible. Teoremas representados; he aquí lo que serán las producciones escénicas de un ingenio de esta especie.

Pero si otros elementos no intervinieran en la creación de tales obras, no habría en éstas el sello de inspiración y grandeza que, en medio de su falsedad, ostentan las del Sr. Echegaray. Otro factor interviene en ellas, y este factor, que constituye parte importantísima de la excepcional naturaleza del poeta, es la fantasía.

Con efecto; no hay solamente en el Sr. Echegaray una razón poderosa que, habituada á la disciplina matemática y á la contemplación del ideal abstracto, da á su espíritu la vigorosa fuerza lógica que todos le reconocen: hay, además, una fantasía calurosísima, verdaderamente oriental, llena de vigor pictórico, que es la principal causa de las grandezas, y también de los errores de sus obras.

Esta fantasía, más que la razón y el entendimiento, es la que coloca al Sr. Echegaray en el rango de los genios. A ella debe el vigor, el colorido, el brillo deslumbrador de sus creaciones; á ella los rasgos bellísimos, y á veces sublimes, que las esmaltan; á ella las portentosas situaciones y los cuadros de efecto en que abundan. Pero á ella también, tanto como al carácter abstracto de su modo de razonar, son debidos los incalificables errores del Sr. Echegaray.

Antójasenos que en el Sr. Echegaray se cumple uno de los más raros fenómenos psicológicos: la sustitución de la fantasía al sentimiento. Es un hecho, para nosotros indudable, que muchos espíritus que en realidad ni conocen ni experimentan el verdadero sentimiento, llegan á fingirlo y á representarlo en el arte con el sólo auxilio de su imaginación. Es ésta bastante viva y poderosa en ellos para representarles con cierto vigor sentimientos que no experimentan, convirtiéndose de esta suerte en intuición maravillosa de lo sentido. Pero como nada sustituye cumplidamente á la propia experiencia, el sentimiento que de la simple fantasía se origina casi siempre peca de falso, ó al menos

de exagerado, y nunca se mantiene en los términos medios, ni ostenta los delicados matices del verdadero sentimiento. Por eso, si quiere ser dramático, es teatral; si patético, melodramático; si tierno y delicado, llorón y sensiblero; si enérgico y terrible, brutal y repugnante. Y es que la fantasía es plástica de suyo, y sólo se fija en los aspectos del sentimiento que mayor relieve ofrecen, en sus tonos más acentuados, en sus colores más chillones, en sus manifestaciones más extremas. Por eso, los dramas del Sr. Echegaray deslumbran á la imaginación, excitan los nervios, pero al corazón le dejan frío. La dulce y penetrante emoción que engendra el verdadero sentimiento que del alma brota, nunca es producida por esos movimientos convulsivos de la pasión extremada ó falsa, únicos que sabe concebir la fantasía cuando no se inspira en las intimidades del corazón humano.

De aquí el efectismo del Sr. Echegaray, sobre el cual tanto hemos insistido en repetidas ocasiones. Cuando la fantasía y la razón teórica no van acompañadas del sentimiento, de la experiencia y del sentido de lo real, fácilmente incurren en vicio semejante. La fantasía es pictórica por naturaleza y busca ante todo el cuadro de efecto; la razón teórica, habituada á la abstracción matemática, busca la fórmula, que es en lo racional el equivalente del cuadro en lo fantástico. Faltando la experiencia y el conocimiento de la realidad, que no puede tener el austero sabio que sólo conoce el mundo desde el retiro de su gabinete, esto es, en teoría, el resultado necesario es la concepción de un teorema dramático traducido por la fantasía en una serie de efectos pictóricos, que es á lo que reduce el análisis los dramas del Sr. Echegaray.

Y, sin embargo, es tan poderoso el alcance instintivo del espíritu del Sr. Echegaray, es tal la fuerza de su fantasía, y tal también el poder de su entendimiento penetrante, que no pocas veces logra acertar con la realidad y reproducirla con rasgos de pasmosa exactitud. Pero bien pronto su lógica matemática y su fantasía le apartan del buen camino, y le engolfan de nuevo en la abstracción idealista y en la región de los fantasmas.

Por tales razones, es el Sr. Echegaray un genio, pero incompleto. Genio es, porque es creador, original, atrevido y poderoso; porque nunca se mueve en la esfera de lo

vulgar; porque en todo imprime el sello de una personalidad acentuada, llena de relieve y de fuerza: pero no es genio completo, porque le falta la llama del sentimiento, que sustituye imperfectamente con la fantasía, y porque le falta el sentido de la realidad, de la que le apartan de consuno su propia naturaleza, su pasada vida y sus antiguas aficiones.

No es exacto decir que el Sr. Echegaray es un talento sin genio; menos aún que es un genio sin talento, en el sentido estricto de esta palabra. Si por talento se entiende la reflexión, el exceso de ésta, que le hace someter al rigorismo de la matemática todas sus obras, es precisamente lo que le perjudica, porque al llevarle á la abstracción le aparta de la realidad. El talento que falta al Sr. Echegaray es el que nace de la experiencia, no el que procede del entendimiento abstracto; es el que obliga al poeta á mantenerse dentro de lo verosímil y lo razonable; el que le impele á buscar sus personajes en los modelos vivos y no en una fantasía extraviada por la abstracción; el que dándole el inapreciable don que se llama buen gusto, no le permite traspasar la esfera de lo artístico y caer en lo deforme ó lo repugnante. Talento práctico, talento escénico, gusto, destreza, tacto, he aquí lo que falta al Sr. Echegaray; no el talento reflexivo que enlaza razonamientos, combina silogismos, induce leyes y deduce principios en la esfera abstracta de lo ideal puro, lejos de toda realidad y toda vida.

Un genio dominado por la abstracción matemática, cuyos procedimientos aplica á la realidad viviente y palpitante, que es precisamente la que á ellos no se amolda; inspirado, por ende, en un idealismo absoluto, al cual no acompaña el ardiente sentimiento que da vida, relieve y relativa verdad á lo ideal; dotado de una vigorosa y plástica fantasía, harto habituada á la rapidez de la fórmula geométrica para no ser rígida en sus creaciones poéticas, asaz desordenada é impetuosa para mantenerse en los límites de lo verosímil, y lo bastante viva é inspirada para sustituir al sentimiento, disfrazarse con máscara de sensibilidad, adoptar las apariencias de observación, dar vida ficticia, pero vigorosa, á los fantasmas, y en ocasiones, por verdadera maravilla, tocar con su mágico pincel en la realidad misma, á reserva de perderse luego en lo imposible ó en lo absurdo; falto del

conocimiento del mundo y de la vida que sólo suministra la experiencia, y de la destreza y buen gusto que sólo da el estudio constante y detenido de los principios del arte, de los grandes modelos y de la práctica diaria de la escena;—he aquí el Sr. Echegaray. Espíritu singular por cierto; titán poderoso, que toca con la frente en las nubes y hunde los pies en el abismo; igualmente familiarizado con lo sublime y con lo absurdo, con lo monstruoso y con lo bello; en todo extremado, y expuesto, por tanto, lo mismo á grandes caídas que á grandes triunfos; idealista hasta la exageración casi siempre, y en ocasiones realista hasta el extremo; heterogénea inteligencia de matemático y de poeta en la que se identifican la fórmula y la imagen, la acción dramática y la ecuación algebraica, la mecánica y la psicología, el alma y el guarismo; enigma extraño, apenas descifrable, que á un tiempo es regeneración y ruina de la escena; personalidad poderosísima y grandiosa, cuyo paso ha de dejar profunda huella en nuestra historia literaria, y cuya singular grandeza no pueden desconocer sus más encarnizados adversarios.

III.

¿Qué más hemos de decir del Sr. Echegaray? No hemos de ocuparnos de sus obras, ya juzgadas por nosotros en repetidas ocasiones. No hemos tampoco de referirnos á su vida política, que no es de nuestra competencia, y dista mucho de ser su mayor título de gloria. Hizo en ella lo que todos los sabios; y con esto queda dicho todo. De su persona ¿qué hemos de decir? Pintamos al poeta, pero no al hombre; que á tanto no llega nuestra jurisdicción. Baste con decir que el autor de esos terribles dramas que á todos espantan no es, como pudiera creerse, un romántico de largas melenas, enmarañada barba, torva mirada y traje de sepulturero; ni tampoco un espíritu lúgubre, sentimental y desesperado. Es, por el contrario, un hombre animado, jovial y

ocurrente, al parecer de genio vivo y pronto, de amena conversación y trato, y de figura muy poco poética. Una frente calva y espaciosa; unos ojos vivos y penetrantes, ocultos tras unos espejuelos; una boca algo burlona; una fisonomía sumamente movible y expresiva; un cuerpo que tiene poco que agradecer, en punto á gallardía, á la madre Naturaleza; tal es, en breves términos, el retrato del señor Echegaray.

Para completarlo, baste decir que como hombre de ciencia es de los primeros en España; que como prosista se distingue por la belleza, elegancia y riqueza de inspiración con qué trata las más áridas cuestiones de la ciencia, cuyas abstractas teorías convierte en amenísimas novelas, y que como poeta lírico (á juzgar por lo poco que de este género ha hecho) no desmiente la regla general de que nunca los grandes dramáticos se distinguieron en este terreno.

Y con esto concluimos. El lector dirá que este boceto no es boceto, sino prolija y fastidiosa disección anatómica de una inteligencia; pero ¿qué culpa tenemos nosotros de que el Sr. Echegaray sea un problema psicológico, que no lograrían descifrar los más grandes psicólogos del mundo, aunque se llamaran Tomás Reid, Dugald Stewart ó Alejandro Bain? Después de todo, si algo prueba esto, es que la inteligencia del Sr. Echegaray no se se ha fundido en el vulgar hornillo en que se funde la del común de los mortales, sino en aquel en que se elaboran los genios excepcionales que, aun en sus errores, son gloria y orgullo de la humanidad.

D. MANUEL FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ.

I.

El genio extraviado es como el ángel caído, que aun en las profundidades del abismo conserva restos de su pasada grandeza. Tal es D. Manuel Fernández y González. Arrastrado por su mal á regiones á que nunca debió descender, jamás pierde por completo las grandes cualidades de que le dotó la naturaleza.

Imaginación meridional ardentísima, inventiva poderosa é inagotable, inspiración arrebatada y grandiosa; tales son los dones que engalanan al Sr. Fernández y González. Condiciones tiene para ser uno de nuestros grandes líricos, dramáticos y novelistas; muestras inequívocas ha dado de ello en repetidas ocasiones; pero, por desgracia, circunstancias exteriores por una parte, y defectos propios por otra, han esterilizado tan hermosas cualidades.

La raza española, superior en condiciones artísticas á casi todas, las aventaja también en desidia y en aversión al estudio. Fiado el español en la viveza de su imaginación y en la claridad de su inteligencia, muéstrase reacio á la reflexión y hostil al estudio, y no cuida de perfeccionar y acrecentar por medio del trabajo sus nativas cualidades. Hacemos con nuestras inteligencias lo que con nuestra tierra: las dejamos producir espontánea y libérrimamente sus frutos, sin que un cultivo inteligente mejore la calidad y aumente

la cantidad de éstos, ni evite las inclemencias del tiempo y los desastrosos resultados de nuestra imprevisión.

Créese el poeta dispensado de estudiar, y burlándose de todo canon estético y de toda regla didáctica, deja á su lozana imaginación en libertad completa, sin reparar que de esta suerte tan fácilmente engendra monstruos como acabadas creaciones. Ignorante por lo general, toma por lo serio el significado que los antiguos dieron al nombre de vate, y juzga que puede adivinarlo todo, sin tomarse el trabajo de estudiarlo. Por tales caminos, fácilmente trueca la fecundidad en dañosa abundancia, la facilidad en incorrección y desaliño, la originalidad en extravagancia, la riqueza de forma en hinchado gongorismo y gárrula palabrería, la inspiración en desordenada inventiva, creadora de monstruos, y la llama del genio en la fiebre de la locura. Así se han perdido y se pierden multitud de lozanos ingenios; así la vaciedad del fondo y la hinchazón culterana de la forma aparecen periódicamente en nuestra historia literaria como enfermedades endémicas del genio nacional.

Únese á esta circunstancia otra más dolorosa todavía. En España el cultivo de las bellas letras no es una profesión lucrativa. Los españoles aplaudimos mucho á nuestros buenos ingenios, y nos ufanamos de poseerlos; pero rara vez les damos de comer. El que á la profesión de escritor no une la de empleado, político ó militar (únicas que son productivas entre nosotros), reune todas las condiciones necesarias para vivir lleno de gloria y muerto de hambre. De aquí que el que ha de vivir de su pluma tenga que trabajar mucho y de prisa, y harto sabido es que no son éstas las mejores condiciones para producir obras perfectas. Así nacen entre nosotros esos abastecedores al por mayor de casas editoriales y empresas de teatros, que en otras condiciones quizá valdrían mucho, y que, contra su voluntad seguramente, contribuyen con la mayor eficacia á la corrupción de las letras españolas.

He aquí precisamente lo que le ha sucedido á Fernández y González. En otro país hubiera sido un gran escritor; aquí ha contribuído en gran manera á la decadencia de las letras, no sin dejar empero producciones dignas de su genio y merecedoras de fama. Pudo ser nuestro Walter Scott, y ha sido nuestro Ponsón du Terrail.

Si á su enorme dosis de imaginación é inventiva hubiera agregado, merced al estudio, igual cantidad de reflexión, corrección y buen gusto, Fernández y González sería el mejor de nuestros novelistas. Nadie le aventaja en invención ni en habilidad para dar interés y movimiento á sus ficciones; pero es inútil buscar en ellas aquel detenido estudio y acabada pintura de los caracteres, de las épocas y de los lugares, aquella verosimilitud y naturalidad, aquella intención moral y aquella discreción y buen gusto que reclama la novela contemporánea.

Emulo de Alejandro Dumas, no ve en la novela otra cosa que la acción, y á ésta lo sacrifica todo. Aglomerar aventuras, buscar efectos, causar sorpresas, hacer desfilar ante el lector sucesos y personajes á cual más extraordinarios; en suma, reproducir bajo formas modernas el libro de caballerías: tal es su objetivo, y tal también el de la funesta escuela que ha fundado entre nosotros. Ni la inteligencia ni el corazón hallan goce alguno en obras tales; solamente la fantasía se recrea pasajera y superficialmente con aquella inacabable serie de portentosas aventuras: tal es el fruto necesario de la imaginación entregada á sí misma, y no contrapesada por las facultades reflexivas de la mente humana.

Pero en este género caben lo malo y lo bueno: caben Alejandro Dumas y Ponsón du Terrail. A seguir Fernández y González la pauta que se trazó en sus primeros tiempos, hubiera quizá aventajado al primero. Si uniendo el estudio al genio hubiera profundizado en las regiones de la historia, compitiera con Walter Scott y Lytton Bulwer. Obligóle la necesidad á escribir á destajo, y pronto cayó en ese abismo insondable que se llama *la novela por entregas*, y que hoy se ha convertido en el *tomo de á peseta*.

Estos bocetos no son sátiras, y por eso queremos dejar en la sombra las páginas tristes de la biografía de los que retratamos. No hablemos, pues, del abastecedor de la casa Manini, del *leader* de aquella cáfila de novelistas que de tantos engendros poblaron las librerías, creando en la novela un período semejante al que Comella personifica en el teatro. No recordemos esa colección innumerable de *libros de caballerías*, en que lo mismo se narran las hazañas de los héroes que las proezas de los bandidos, en que fraternal-

mente se abrazan y confunden Don Juan Tenorio, Lucrecia Borgia, Diego Corrientes y Caparrota, y en que se juntan los resplandores de un genio extraviado, y los delirios de una imaginación que funciona bajo la presión de una docena de editores. No hablemos de eso, no; limitémonos á deplorar que en España no pueda ganar su vida el escritor sin caer al fondo de tales abismos, y á lamentar esas caídas del genio, no menos dolorosas que las caídas de la mujer hermosa, y debidas, por lo general, á las mismas causas á que estas últimas se deben.

II.

De la inmensa colección de novelas de Fernández y González, algunas (muy pocas) sobrevivirán al olvido en que duermen las demás. *El cocinero de Su Majestad*, *Martín Gil*, *Los Monfíes de las Alpujarras;* en general todas las de su primera época, merecen lugar honroso en la historia de nuestra novela. Interesantes y movidas en extremo, de invención felicísima, gallardamente escritas, pueden considerarse como las mejores que tenemos en ese género que se llama histórico, y que, tal como en España y Francia se entiende, es, como hemos dicho, una trasformación novísima de los libros de caballerías. Cualquiera de ellas basta para dar justa fama á un escritor.

Pero no son éstos los únicos lauros de Fernández y González. Sus poesías líricas ostentan no pocas veces aquella grandilocuencia, aquella elevación de conceptos y riqueza de formas que son gloriosos timbres de la célebre escuela sevillana. De su robusta lira han brotado con frecuencia acentos dignos del divino Herrera, y (digámoslo para su gloria) casi siempre han sido consagrados á cantar nobles y grandes objetos, como la Patria y la libertad.

Como dramático, digno es también de aplauso. Sin competir con los maestros del arte, ostenta, sin embargo, en sus producciones relevantes cualidades. Siguiendo fielmente

nuestra gran tradicción clásica; buscando su inspiración en los gloriosos hechos de nuestra historia ó en las poéticas costumbres de nuestros antepasados; romántico sin exageración; diestro á veces en la pintura de los caracteres; vigoroso en la de los afectos; no siempre feliz en la elección de asuntos; castizo, enérgico, brillante y pintoresco, sin caer en afectado lirismo en el diálogo, Fernández y González ocupa digno puesto entre nuestros dramáticos. *Cid Rodrigo de Vivar* y *Aventuras imperiales* merecen contarse entre nuestras buenas producciones escénicas contemporáneas; singularmente la primera, notable por el carácter del protagonista y por la inspiración de sus castizos y vigorosos acentos, pero inferior á las de Guillén de Castro y Corneille por el escaso acierto con que están tratados el carácter de Jimena y sus amores con el Cid.

Tal es Fernández y González. Sus defectos nacen de la exageración de cualidades no contrapesadas por otras, del escaso cultivo de su ingenio, siempre entregado á su propio albedrío, y de cierta ingénita rebeldía que le lleva á no reconocer ley, ni modelo, ni nada que sea superior á su nativa condición. Sus graves errores, sus enormes caídas, los daños que á las letras han causado, en parte se deben á las mismas causas, en parte también á las circunstancias exteriores en que ha tenido que moverse. El medio ambiente influye tanto en el genio de los poetas como en el desarrollo de las especies.

Mezcla singular de grandes cualidades y grandes defectos, merecedor á la vez de entusiasta aplauso y severa censura, su paso por las letras españolas ha sido como el de la nube tempestuosa que deslumbra con su belleza y juntamente lleva por doquiera desolación y ruina. Cómo ha de juzgarle la posteridad, cosa es que no podemos adivinar. Con respecto á los contemporáneos, de buen grado haríamos con él lo que se propuso refiriéndose á Feijóo: erigirle una estatua y quemar al pie la inmensa mayoría de sus obras.

ESTUDIOS LITERARIOS.

LA TENDENCIA DOCENTE
EN LA LITERATURA CONTEMPORANEA. (1)

Dos grandes problemas preocupan hoy á artistas y literatos y son objeto constante de polémica en la prensa y en las asociaciones científicas. Versa el uno sobre la naturaleza de la concepción artística, y el otro sobre el fin que la obra de arte puede proponerse, y dan lugar: el primero á dos grandes escuelas, la idealista y la realista; y el segundo á dos poderosas tendencias, la representada por los partidarios del arte docente, y la que se simboliza en la conocida fórmula: *el arte por el arte.* A ocuparnos de estas últimas, circunscribiéndonos á la esfera literaria, se encamina el presente estudio.

Defínese por todos los estéticos el arte bello como *realización de la belleza en formas sensibles*, y este concepto unánimemente aceptado y admitido cual moneda corriente en el uso común, claramente excluye del arte todo fin que no sea la realización de lo bello. Aplicada semejante doctrina á las artes objetivas y representativas, que sólo reproducen las formas naturales, ó las que, por la naturaleza de su medio de expresión, no tienen otros dominios que los del sentimiento indefinido y vago (como la música), ninguna dificultad ofrece; pero al tratarse de artes que directamente expresan lo que el hombre piensa y siente, y que por tal

(1) Publicado en *La Ilustración Española y Americana* en 1877.

razón pueden convertirse en adecuada expresión del ideal, ocurre naturalmente indagar hasta qué punto influye en el valor de sus producciones la idea encerrada en la forma artística.

En el arte lititerario bello, esto es, en la poesía, el problema de la finalidad de la obra surge, con efecto, de un modo natural y lógico, por cuanto en ella, al realizar belleza, se expresa pensamiento, y nada tiene de extraño que críticos y poetas se ocupen en averiguar qué grado de valor é importancia ha de tener este pensamiento. Algo de esto sucede también en la pintura y la escultura, que al cabo, aunque en estrechos límites, también son artes ideales ó expresivas; no así en la música, eternamente incapacitada para expresar pensamientos definidos y sentimientos concretos.

El poeta, con efecto, expresa una idea, manifiesta un sentimiento, y á veces canta un ideal. Siquiera su obra parezca puramente objetiva en ciertos casos, siquiera su personalidad se oculte entonces aparentemente detrás del asunto que canta, es lo cierto que en la composición poética hay siempre una idea que la informa y da carácter, y el examen del valor de esta idea ha de ser, por tanto, factor muy importante de la crítica. Lo que importa saber es si la idea, ó la forma, ó ambas á la vez, son las que dan valor á la producción, y si la expresión de la primera ó la concepción de la segunda constituyen el fin verdadero de la obra. ¿Propónese simplemente el poeta manifestar al exterior el fondo de su pensamiento, ó es otro el fin de su actividad? He aquí la cuestión primera que se debe plantear para resolver el problema que nos ocupa. Si lo primero, ¿qué representa la forma artística, qué importancia tiene? Si lo segundo, ¿hasta dónde llegan el valor y la trascendencia de la idea?

Para los partidarios del arte docente la respuesta no es dudosa. El fin del arte es la expresión y representación del ideal. El poeta canta, no por el placer de cantar, sino por manifestar un trascendental y elevado pensamiento. Si cultiva la lírica, su objeto es (ó al menos debe ser) exponer y reflejar el estado de la conciencia de su siglo, representado en la suya propia; cantar elevados sentimientos y profundas ideas; plantear los más arduos problemas de la ciencia y de la vida, y hacer pensar, tanto como sentir, á los que

le escuchen. Si es dramático ó novelista, cada una de sus obras ha de encerrar una gran enseñanza y entrañar la solución, ó el planteamiento al menos, de un importante problema, reflejando la vida de la sociedad en que el poeta se mueve y aleccionando á ésta con profundo sentido educador. Lo que en el arte vale, por tanto, es la idea, de la cual es la forma simple vestidura, y toda producción que no enseñe y que no sea útil, merece ser mirada con menosprecio y considerada como fútil entretenimiento que á nada conduce. Tal es, en todo su rigor, la doctrina del arte docente, formulada de un modo terminante y explícito por Víctor Hugo en su celebrado libro *William Shakespeare*.

Esto es la negación radical del concepto del arte bello. En semejante teoría la belleza desciende de la categoría de fin á la de medio, y queda convertida en mero adorno de la verdad y del bien. Si el arte es eso, no es otra cosa que *la fermosa vestidura de la verdad*, como decía el Marqués de Santillana, una bella forma de la Didáctica, sin propia finalidad, sin independencia, sin otra vida que la que de prestado le da el pensamiento puro. Y si así es, ¿para qué sirve ese arte, que al cabo nunca enseña tan bien como la ciencia?

A estas acusaciones contestan los partidarios menos exagerados del arte docente (los que se limitan á llamarle trascendente) afirmando que sus propósitos no van tan allá y que ellos no exigen otra cosa sino que haya verdadera importancia ó trascendencia en las obras artísticas. No niegan que el arte no enseña al modo de la ciencia, pero quieren que á lo menos haga pensar y se inspire en altos ideales; paréceles exagerada la fórmula del Marqués de Santillana y se contentan con la de Lamartine *(la poesía debe ser la razón cantada)*, pero siguen condenando lo que llaman *poesía de forma* y sacrificándolo todo á la trascendencia de la idea, cuya manifestación ha de ser el supremo fin del arte.

Ni aun en estas condiciones puede admitirse la teoría con el carácter exclusivo de que se la reviste. Confúndense aquí el objeto inmediato y el fin último de las obras artísticas, y singularmente de las poéticas. Que el artista expresa siempre una idea, es indudable; pero que esta expresión sea el fin principal, si no único, de su obra, ya no lo es;

porque, si á eso se redujera su propósito, ¿qué necesidad tendría de crear las formas artísticas cuando sin ellas podría expresar cumplidamente su pensamiento?

El fin del artista es realizar lo bello, es producir al exterior, en formas reales y sensibles, la belleza que concibe y ama, para causar á los demás hombres la deleitable y purísima emoción que produjo en su mente la contemplación de esta belleza. Cierto que para ello se inspira en una idea que concibió, en un sentimiento que experimentó, ó en un objeto real que le pareció hermoso, que se representó fantásticamente y que quiere reproducir con las formas de que su imaginación le revistiera; pero esa idea, ese sentimiento, ese objeto, no fueron más que ocasiones y motivos para que en su fantasía se delinearan las formas perfectísimas que constituyen el fondo de su inspiración y constituirán el de su obra. De otra suerte, si la concepción de la idea fuera el capital elemento de la obra de arte, todos seríamos artistas, porque ¿quién no concibe ideas dignas de ser representadas artísticamente?

La belleza reside en la forma pura, y el arte, representación y realización de la belleza, es forma también. La forma, y no el fondo, es el producto verdadero de la creación artística y su elemento estético más importante. El fondo puede, sin duda, ser bello, pero también puede no serlo, y esto no obsta, sin embargo, para que la obra lo sea, si hay belleza en su forma. ¿Dónde está la belleza de los suplicios del infierno? Ciertamente que no existe, y sin embargo, pintados por la pluma del Dante, adquieren portentosa hermosura, la que les presta la forma admirable en que están representados.

Despojad de la forma al *Quijote*, y ¿qué quedará? Una crítica de la literatura caballeresca, ó á lo sumo una exposición de un conocido y manoseado problema filosófico: la oposición entre lo real y lo ideal. Haced lo mismo con la *Ilíada*, y obtendréis una narración de hechos absurdos, brutales ó repulsivos. Verificad igual operación con las *Geórgicas*, y quedará un vulgar tratado de Agricultura y Zootecnia. ¿Qué es, pues, lo que vale en estas obras? ¿Qué es lo que les da carácter estético? La forma, y nada más que la forma. Campoamor, campeón en teoría y en práctica del arte docente, ¿acaso goza de su merecida fama por la altura

de sus conceptos filosóficos ó por el mérito poético de sus *Doloras?* Poned éstas en prosa y veréis qué valor les queda; se reducirán á una serie de observaciones vulgares y máximas escépticas, de todos sabidas.

Que la vida es semejante á un sueño, no es cosa nueva ni notable, ni es un pensamiento de portentosa belleza. Dígase eso en un artículo de periódico y ni siquiera llamará la atención. Pero un poeta insigne encierra esa idea en una maravillosa acción dramática (que en suma no es mas que una forma), y la obra que resulta admira y arrebata y se coloca entre las más admirables producciones del ingenio humano. ¿Por qué? ¿Por la trascendencia y profundidad del pensamiento ó por la forma peregrina en que está expresado? ¿Dónde esta aquí la belleza: en la idea de que la vida es sueño, ó en la creación portentosa del carácter de Segismundo?

Lo que en esta cuestión sucede (y así se explica el error de los partidarios del arte docente) es que se confunde la importancia social de las obras poéticas con su valor estético y se involucran el juicio moral y el juicio artístico de las mismas. Con ser la obra poética realización de la belleza, es expresión del pensamiento también, y el valor y trascendencia que este pensamiento pueda tener se confunden con el mérito artístico de la obra, del cual se considera á aquél erróneamente factor indispensable. Si se dijera simplemente que la obra poética no tiene alcance social ni influencia en las ideas y en la civilización cuando su pensamiento no es trascendental y profundo, se diría una verdad; pero estimar la idea como lo fundamental en ella y tomarla como criterio para el juicio artístico es, sin duda, gravísimo error.

La poesía puede ponerse (y de hecho se pone) al servicio de grandes ideales. Iniciadora y adivina á veces, popularizadora siempre, canta las ideas y los sentimientos de la humanidad, plantea con vivos colores los problemas que á esta atormentan, y conviértese en poderosísimo auxilio de la verdad y del bien. Presta sus acentos á los creyentes para adorar á Dios; incita á los guerreros al combate; presenta á las muchedumbres lecciones y ejemplos de moral y de virtud; trueca en fórmulas inteligibles y populares las oscuras enseñanzas del sabio; canta los recuerdos gloriosos de la histo-

ria, las hazañas de los héroes, la abnegación de los mártires, el esfuerzo de los tribunos; y de esta suerte, si directa y metódicamente no enseña como la ciencia, difunde las grandes ideas, enardece y exalta los nobles sentimientos y las arrebatadas pasiones de los hombres, y no pocas veces les impulsa á heroicas empresas y generosos intentos. Pero grandemente se equivocan los que piensan que ésta es la única misión de la poesía y la consideran cual sonora bocina de que se sirven la religión, la ciencia y la política para proclamar verdades y provocar resoluciones esforzadas.

Todo eso no es más que el fin secundario de la poesía. Su fin primero es realizar la belleza, y al realizarla, despertar en el espíritu aquella emoción inefable y gratísima, dulce unas veces, terrible otras, que la contemplación de lo bello engendra. Cuando sentimos palpitar nuestro corazón á merced del sentimiento que el poeta despierta en nosotros, expresando las intimidades de su alma, cantando los más delicados afectos, pintando las excelencias y primores de la naturaleza, relatando los grandes hechos de la historia y de la religión, presentándonos el dramático cuadro de las pasiones humanas trabadas en encarnizada lucha; cuando recrean nuestra fantasía las brillantes imágenes, los animados y pintorescos cuadros, las patéticas y conmovedoras escenas en que encarna el poeta su idea; cuando se deleita nuestro oído con la armonía de sus frases ó el melódico ritmo de sus versos; cuando evocada por sus mágicos acentos aparece á nuestros ojos la celestial imagen de la belleza y nos sentimos trasportados á ideales regiones de hermosura y bienandanza, entonces el poeta ha cumplido su misión, y al aplaudir su obra, poco nos importa el valor filosófico de la idea que en ella se encierra; que tanto gozamos (bajo el punto de vista puramente artístico) con las concepciones profundas de un auto calderoniano como con los tiernos acentos de una égloga de Garcilaso.

¿Cómo, de otra suerte, se explicaría el éxito que todavía alcanzan obras que nada dicen ya á nuestra inteligencia? ¿Qué vale para nosotros el ideal que inspiraba á Homero y Virgilio? ¿Qué la sociedad que pintaban Calderón y Lope? ¿Qué otro interés que el puramente erudito tienen en estos tiempos la agronomía de las *Geórgicas* y la cosmología de Hesiodo ó de Lucrecio? ¿Qué es lo inmortal en estas obras,

lo que sobrevive á la acción del tiempo? ¿Acaso el pensamiento absurdo y anticuado que encierran, el añejo y desacreditado ideal que simbolizan, la arcaica sociedad que representan, ó más bien la belleza que en su forma, *y nada más que en su forma*, brilla con resplandor inextinguible?

Si los defensores del arte docente cambiaran los términos y concedieran al sentimiento el valor que otorgan á la idea; si afirmaran que el objetivo del artista ha de ser que su obra haga sentir á todo hombre en todo lugar y tiempo, más cerca estarían de la verdad. No es la idea la que da vida á la obra de arte, sino el sentimiento que en ella palpita, reflejado en la bella forma. Para una sociedad materialista nada valdría la idea encerrada en el poema del Dante, pero tendría eterno valor la forma admirable en que se encarna y los sentimientos que en el poema palpitan. Aunque ya no la interesara una concepción teológica que tendría por falsa, le arrancarían lágrimas de simpatía, de piedad y de terror la desesperación de Paolo y de Francesca y las angustias y torturas del Conde Ugolino. La lucha entre griegos y troyanos es para nosotros una curiosidad arqueológica; pero la *Ilíada* vivirá mientras haya corazones capaces de honrar la amistad con Aquiles, llorar con Andrómaca y sentir con Príamo.

Si apartándose del terreno artístico y mirando en la obra poética, no la producción estética, sino el hecho social, sólo se trata de apreciar su importancia moral, entonces la doctrina de los partidarios del arte docente es legítima, pero á condición de no erigirla en canon del arte. Reconózcase el doble valor que puede tener la obra poética; mírese en ella, no sólo la realización independiente y sustantiva de lo bello, sino el medio de expresar un ideal, y declárese que será tanto más perfecta (como producción social influyente y educadora), cuanto más profunda y elevada sea la idea en que se inspire; pero no se diga que el fin del arte es la expresión de la verdad y del bien, ni se condene á injusto desprecio toda producción que no enseñe verdades ó difunda provechosas máximas.

El fin docente ó trascendental de la obra poética siempre ha de ser secundario y subordinado al puramente artístico. El poeta habrá cumplido su misión si realiza la belleza, y poseerá, sin duda, una perfección más si á esto agrega

la expresión de un pensamiento trascendental. En igualdad de circunstancias, entre dos obras de idéntica belleza y de distinto valor filosófico, valdrá más la que idea más alta y verdadera entrañe; pero entre una obra de grande idea y defectuosa forma y otra de forma admirable y falsa ó insignificante idea, la elección del crítico verdaderamente artista deberá recaer en la segunda. De otra suerte, lo lógico sería anteponer á las *Églogas* de Virgilio, que nada enseñan, la *Cirugía rimada* del maestro Diego de Cobos, y preferir el *Viaje al centro de la tierra*, de Julio Verne, á *Los Novios* de Manzoni.

Géneros enteros se condenaran y poetas insignes descendieran á la fosa del olvido si prevaleciesen en todo su rigor tales doctrinas. ¿Qué trascendencia tienen la poesía erótica, la bucólica, la anacreóntica, la descriptiva, la comedia de enredo, el drama fantástico y tantos otros géneros que nada enseñan y ningún profundo pensamiento entrañan? ¿Qué son sino poetas de forma Píndaro, Anacreonte, Safo, Bión, Mosco, Teócrito, Tibulo, Catulo y la mayor parte de los clásicos? ¿Qué nos importan los cantos melancólicos de Garcilaso, las endechas de Villegas, los arrebatados acentos de Herrera y las poesías de casi todos nuestros vates del siglo de oro? Bórrese toda esa insulsa coplería, déjese de cantar al amor, á las flores y á la luna, y á todo lo que no sea pensamiento filosófico y científico. ¿Qué falta hace sentir, cuando lo único que nos importa es pensar?

Se dirá que exageramos la doctrina docente. No por cierto; nos limitamos á deducir sus consecuencias lógicas. Si el arte vale ante todo por la idea, si la forma no es suficiente por sí misma para dar valor á la obra, si el fin del artista ha de ser la verdad y el bien ante todo, lo indeclinable es llegar á estas consecuencias por extremadas que parezcan. Todo lo que eso no sea es quedarse, sin razón plausible, á la mitad del camino.

El lector comprenderá, después de lo dicho, que nuestra fórmula es la del arte por el arte, ó mejor, por la belleza. Creemos firmemente que el fin capital y primero de la obra poética es la realización de lo bello, y creemos también que en la forma existe la verdadera creación artística y radica el valor estético de la obra, sin negar que éste pueda también hallarse en la idea. Afirmamos á la vez que

la trascendencia, profundidad y alcance científico y social del pensamiento es un elemento importantísimo que contribuye poderosamente á dar á la producción, no belleza, sino interés, influencia é importancia, y que el artista *hará bien* (sin estar obligado á ello) en reunir á la belleza el bien y la verdad, concertando en su obra el valor estético y el valor ideal y social. Preferimos, en igualdad de circunstancias, las obras que hacen pensar, sentir y gozar á las que sólo hacen gozar y sentir, pero no anteponemos las obras *de idea sin forma* á las *de forma sin idea*, sino todo lo contrario. Entre un canto del Dante y un soneto de Petrarca, preferimos el primero; pero entre un poema didáctico de D. Tomás de Iriarte y una égloga de Garcilaso, preferimos la segunda.

Es menester dar de mano á las teorías exclusivas; es menester reconocer que el campo de la poesía es tan vasto que en él cabe todo, con tal de que sea bello. Tan legítimo es el drama de pasiones como el drama social; tan digna de aplauso la comedia de enredo como la de costumbres; un canto legendario de Zorrilla vale tanto como un poema filosófico de Espronceda; y una poesía moral de Horacio no aventaja á una amorosa elegía de Tibulo. Haga el poeta pensar ó sentir; cante las profundidades de la conciencia, los abismos de la razón, los arduos problemas de la vida, las grandezas de la historia, la pálida luz de la luna ó el murmurar de los arroyos; remóntese á lo más alto ó descienda á lo más pequeño; encarne en sus versos el pensamiento del sabio, el entusiasmo del guerrero ó la dolorida queja del amante; lleve á la escena los problemas palpitantes de la sociedad, los dramas sombríos de la conciencia, el furioso choque de las pasiones ó la intrincada trama de los sucesos; todo le es lícito, todo es igualmente legítimo, con tal de que su obra sea bella; con tal de que, á la atención que inspiren ó al interés que despierten el problema planteado ó el ideal expuesto, acompañe la emoción intensa que el espectáculo de la belleza produce. Pero no se reduzca la poesía á mera traducción abstracta y seca del pensamiento del filósofo ó del político, ni por contrario extremo se excluya de ella todo lo que no sea frívolo juego del ingenio; no se afirme que sólo debe hacer pensar ó que únicamente le es lícito hacer sentir; exijásele sólo que en ella

resplandezca la belleza, fin último de sus esfuerzos, y que concediendo cabida, si es posible, á trascendentales ideas, cuide ante todo de reflejar aquellos sentimientos que son eternos en el sér humano, y que, representados en bellas formas, aseguran á las obras de arte la corona de la inmortalidad.

EL NATURALISMO EN EL ARTE. [1]

I.

Es un hecho indudable que toda innovación producida en cualquiera de las esferas del pensamiento humano trasciende inmediatamente á todas las demás. Nunca se ha dado el caso de que una doctrina nueva, que aparece en el campo de la filosofía ó de la ciencia, no trascienda al punto á todas las manifestaciones del pensamiento y de la vida, sin duda porque así lo exige el carácter orgánico de la humana naturaleza.

A nuestra vista se está verificando actualmente un hecho que es la demostración palpable de lo que aseguramos. El movimiento revolucionario que en el terreno de las ciencias experimentales y filosóficas se realiza, bajo los diferentes nombres de positivismo, realismo, naturalismo, evolucionismo y otros semejantes, no se limita al espacio en que se produjo primeramente, sino que se extiende á la vida entera y á todas partes lleva su influencia. Estudiar su manifestación en el arte es el objeto del presente trabajo.

Terminada por una especie de conciliación la encarnizada guerra entre el clasicismo y el romanticismo, hallábase el arte en cierto estado de relativo reposo, cuando de repente surgieron en él nuevas tendencias y aspiraciones

(1) Publicado en 1879 en la *Revista de España*.

nuevas que, bajo el nombre de realismo primero y de naturalismo después, han iniciado un período de lucha y desasosiego, del cual ha de surgir una profunda transformación del arte, á la que acompañará seguramente una renovación total de la estética. En la pintura, en la escultura, en la música y en la poesía, el movimiento revolucionario está iniciado, representándole en las dos primeras los realistas y los impresionistas, en la tercera la escuela de Wagner, y en la ultima el nuevo lirismo, los dramaturgos realistas y los partidarios de la novela naturalista, hoy acaudillados por Emilio Zola.

La nueva revolución coincide con el movimiento romántico en la protesta contra la rutina académica, la tiranía de las reglas y preceptos y las imposiciones de la tradición clásica, y por consiguiente, en el espíritu de libertad que la anima.

La imitación servil del modelo consagrado, la sujeción al canon oficial, el principio de autoridad en el arte, la fórmula tradicional, el precepto empírico é inmutable, son trabas tan aborrecibles para la nueva escuela como lo fueron para las batalladoras huestes del romanticismo; el arte académico, oficial, erudito y artificioso, que ahoga la personalidad del artista, mata la inspiración y la originalidad é impide el progreso del gusto, objeto es de sus encarnizados ataques; pero el principio á nombre del cual se levanta en armas nada tiene de común con el que alentaba á los románticos.

¡Cosa singular! La nueva escuela, furiosa enemiga del clasicismo académico, enarbola, sin embargo, la misma bandera que éste , y su programa en nada difiere del que desarrollaron los preceptistas del siglo XVIII. La imitación de la naturaleza, proclamada, aunque jamás realizada, por los clásicos, es el lema de la revolución novísima; lema que en nada se parece al idealismo desenfrenado que los románticos aclamaron como fórmula de emancipación.

Para los románticos el arte era, ante todo, la realización sensible de lo ideal. La inspiracion y la fantasía del artista, abandonadas á sí propias y no encerradas en límite alguno, debían disponer de la libertad necesaria para encarnar en formas artísticas sus concepciones, cualesquiera que fuesen. Era la realidad materia que á su antojo manejaba el artista, según las exigencias de su inspiración libérrima, y nin-

guna obligación había para él de amoldarse á las leyes de la naturaleza, ni tener en cuenta para nada la verdad. Con tal de que la obra resultase bella, sorprendente y conmovedora, y produjera en el contemplador el anhelado efecto, poco importaba que en vez de ser un trasunto de la realidad viviente, fuese el reflejo de un mundo fantástico y puramente ideal, lleno de fantasmas y quimeras, y sin otra realidad que la que podía prestarle la imaginación ardiente del artista. El arte era el ideal, y nada más; y no ya el ideal que en el seno de lo real palpita y de él arranca la mirada penetrante del artista, ni aquel otro que nace de la misma función creadora y es el sello de la personalidad del creador, que idealiza y embellece lo real simplemente con reproducirlo, sino el ideal que procede del capricho de una fantasía desordenada que á su antojo forma fantásticos y soñados mundos, semejantes á los delirios que el sueño ó la locura engendran.

Los realistas afirman todo lo contrario. Para ellos, el arte ha de arrancar de las entrañas mismas de la realidad; ha de ser la realidad percibida y sentida por el artista, y reproducida por su libre actividad en formas sensibles, tal como ella es, pero marcada con el imborrable sello de la original personalidad del que la reproduce. La única idealización legítima es, para la nueva escuela, esta impresión del carácter personal del artista en la obra, esta transfiguración de la realidad por la emoción del artista, en ella pintada con indelebles caracteres. La belleza de la obra de arte no consiste única ni primeramente, por tanto, en la belleza que puede poseer la realidad reproducida, sino en la belleza de la forma en que la representa el artista, en la belleza de la emoción personal en ella reflejada, ó lo que es lo mismo en la belleza de la expresión. Reproducir fielmente la realidad, bella ó no bella, que contemplamos, y expresar con originalidad la emoción que en nosotros produce y la forma que en nuestra representación mental reviste, es, según la nueva escuela, el secreto del arte y la razón verdadera del goce que engendra, nacido, no sólo del objeto reproducido, sino de la excelencia de su reproducción.

Fácil es deducir de estos principios los cánones de la nueva escuela; que cánones tiene, por más que contra todo dogmatismo retórico y toda autoridad académica se rebele.

Es el primero, que el artista se ciña siempre á la imitación exacta y fidelísima de la naturaleza, buscando en ella constantemente sus modelos, y no introduciendo en ella alteración alguna, por mínima que sea. Es el segundo, que el artista conserve su personalidad original, la independencia de sus impresiones y sus juicios, y procure manifestarla libremente en sus obras, sin someterse á pauta alguna ni á modelo consagrado por la tradición ó la autoridad, ni tener otro modelo ni maestro que la realidad, ni otra guía que su personal inspiración. Donde se ven aunadas la fórmula clásica en lo que al concepto y finalidad del arte se refiere, y la romántica en lo que á la regla de conducta del artista atañe. Síntomas felices todos ellos de que, pasada la exageración propia del momento y depuesto el radicalismo que á todo movimiento de revolución acompaña, la nueva escuela, conciliando lo que hay de razonable en la doctrina clásica y en la romántica, podrá encontrar al cabo la fórmula de lo porvenir.

Hasta hoy, la doctrina que examinamos no ha tenido aplicación en la arquitectura, arte que, definitivamente apartado de su antiguo simbolismo, y falto, hoy por hoy, de ideales definidos, apenas ostenta en sus obras finalidad estética y cada vez se confunde más con el arte puramente utilitario. No sucede otro tanto en la escultura y en la pintura, donde las nuevas tendencias comienzan á dar sus naturales frutos.

En la escultura se está verificando una transformación notable. El canon hierático de la estatuaria gentílica desaparece de día en día y la escultura se aproxima cada vez más á la pintura. Aquella olímpica serenidad de la estatua antigua cede el puesto á una movilidad y una expresión marcadas. La fisonomía adquiere movimiento y vida; los labios se contraen por la risa ó el dolor; los ojos (en los que se procura fingir la pupila) comienzan á tener mirada y movimiento; los cuerpos pierden su rígida inmovilidad y su sereno reposo, y la vida y la expresión circulan por ellos. El grupo escultórico adopta cierto carácter dramático; el traje moderno ya no se excluye de la estatuaria; y ésta no se limita á representar héroes y dioses, sino que se democratiza y reproduce todos los tipos de la humanidad y todas las escenas de la vida que le es permitido representar. El rea-

lismo rompe el molde clásico, obliga al escultor á inspirarse en el modelo vivo, y no en la antigua estatua, y pone á disposición de la estatuaria no el reducido mundo del Olimpo pagano, sino el mundo vastísimo de la forma humana en todos sus aspectos.

En la pintura el movimiento es todavía más radical y más fecundo. Su regla hoy es la reproducción del natural. Ya no se pintan de memoria paisajes ideales, ni se reproducen frías y artificiosas academias, ni se retratan inertes maniquíes. La realidad viviente, directamente contemplada, es el único modelo del artista, y cuanto más acierta á reproducirla con toda su verdad, mayor es el aplauso que le otorgan los partidarios de la secta nueva.

La pintura idealista va desapareciendo, y el pintor se complace principalmente en el paisaje, en el retrato, en la marina, en el bodegón, en el frutero, en la pintura de animales, en el cuadro de costumbres (mal llamado de género), en los estudios del natural, en suma, en la reproducción de la realidad que le rodea. La pintura de historia, que no puede ser realista en el sentido estricto de la palabra, lo es, sin embargo, gracias á la fidelidad minuciosa con que, auxiliado por la arqueología, el pintor reproduce exactamente el detalle histórico, el colorido local y de época, y á serle posible, la auténtica fisonomía de los personajes que en el cuadro figuran. Carácter distintivo de la pintura moderna es también la importancia dada al desempeño, el cuidado que se otorga al claro-oscuro, á la perspectiva, y sobre todo al color; el afán constante por conseguir el efecto pictórico, y la plasticidad y relieve que se da al cuadro, mediante la franqueza y bizarría de la ejecución.

Trabájase con ahinco por hacer de la música un arte expresivo, y por llevar á ella la verdad en cuanto sea posible. Para esto se amplían sus elementos y recursos, dando á la armonía un valor que antes no tuvo, aumentando la importancia de la orquesta (acaso con detrimento de la voz), desarrollando cada vez más el campo de la música instrumental, y procurando reforzar los elementos dramáticos de la ópera.

En la poesía la revolución es radical y profunda. Géneros enteros han descendido á la tumba ó experimentado

fundamentales transformaciones, siendo una tendencia general romper las vallas que á los géneros poéticos separaron, y sustituir con formas nuevas todas las antiguas. La poesía épica, en la acepción tradicional de la palabra, ha desaparecido acaso para no volver; la bucólica ha perdido sus antiguas formas clásicas, y los elementos que la dieron vida se confunden y aparecen en todos los géneros, pudiendo decirse que lo bucólico existe, pero la bucólica no; la sátira abandona su forma tradicional, reviste otras nuevas y se extiende por el campo de la prosa; la poesía didáctica ya no tiene razón de ser, y desaparece ante los libros de ciencia popular; la lírica rompe sus viejos moldes, y mezclándose con lo épico y lo dramático, da lugar á las más originales y complejas formas, produciéndose géneros como la dolora, el poema campoamoriano, el idilio moderno, y otras innumerables que ya no caben en ninguna de las clasificaciones de los preceptistas; la tragedia clásica ha desaparecido, y sus elementos se revuelven y confunden con los del drama y la comedia, en formas nuevas y complejas, al paso que la comedia propiamente dicha se aproxima al drama en repetidas ocasiones y éste con ella casi se identifica con frecuencia; y finalmente, la novela—que es drama, epopeya, sátira y lírica, todo en una pieza—crece en importancia y riqueza de formas de día en día, repartiendo con la dramática y la lírica el dominio del arte literario y reduciendo á perpetuo silencio la epopeya.

En medio de esta confusión creciente, nótanse dos hechos constantes que dan señalado carácter á estos tiempos: el predominio de la poesía trascendental ó docente, y el sentido realista y humano que la poesía va tomando, tanto en el fondo como en la forma. Quizá con exceso se acentúa la primera tendencia, pero el hecho no puede ponerse en duda. La poesía aspira á encarnar levantadas enseñanzas, á dilucidar graves problemas, á dar al pensamiento mayor importancia que á la forma; y el poeta que quiere alcanzar el triunfo, no descansa hasta que consigue despertar en quien lo escucha, no sólo el goce del sentido ó la fascinación de la fantasía, sino la emoción intensa que el sentimiento engendra ó la grave meditación y el interés profundo que el pensamiento trascendental produce.

La poesía es hoy, además, eminentemente naturalista y

humana, y en alto grado realista. En el teatro, en la novela, en la lírica, la realidad es la fuente en que se inspira, y dentro de ella sólo busca lo que es natural y humano. Lo maravilloso, lo fantástico, lo ficticio no interesan, y únicamente se aceptan si las formas en que se presentan son inmejorables (1). La lírica artificiosa ó pueril, falta de sinceridad y sentimiento, no obtiene aplauso que no sea efímero, como tampoco la que todo lo fía á la pompa del lenguaje, y en cambio produce honda impresión el canto en que vibra poderosamente el alma del poeta ó se reflejan sentimientos comunes á todos los hombres. Hoy no se tolerarían los trovadores provenzales, los imitadores de Petrarca, los poetas cortesanos de los tiempos de Luis XIV, ni los glaciales académicos de nuestro Parnaso del siglo XVIII. En cambio arrebatan el varonil acento de Núñez de Arce, la melancólica y profunda dolora de Campoamor, y la sentida vibración del alma de Bécquer, y arranca explosiones de entusiasmo el épico canto que en versos de titán dirige al ideal futuro Víctor Hugo.

¡Poesía y verdad! Esta fórmula de Goethe es el grito de guerra de las nuevas generaciones. ¡Afuera la ficción vacía, la fórmula hueca, el sentimiento mentido y alambicado, la imagen arcaica, el inútil follaje de palabras, el pueril concepto, el idealismo enteco, el giro rebuscado del académico, la artificiosa trova del cortesano! ¡Sea el arte la palpitación de la realidad viviente en el alma del poeta, la expresión espontánea y verdadera de la emoción personal del artista! ¡Surja la obra de arte del íntimo abrazo del sujeto y del objeto, de la fusión de la idea y la materia, y nazca lo ideal, no del vago ensueño ó de la concepción delirante, sino de las entrañas de la realidad en que se oculta y de donde le arranca el vigoroso impulso del poeta! La realidad, y nada más que la realidad, ha de ser el modelo y el maestro del artista, y es inútil buscar belleza ni goce allí donde no aliente el verdadero sentimiento de lo natural y de lo humano.

---

(1) España es una excepción en este cuadro; pero el movimiento romántico, á deshora iniciado entre nosotros, no causará estado, ni será otra cosa que un extravío pasajero de ciertos autores, no sin protesta aceptados por el público.

II.

Considerada en sus rasgos fundamentales, la nueva doctrina no puede rechazarse; pero, como toda doctrina revolucionaria, peca de exagerada y de exclusiva. Veamos en qué consisten este exclusivismo y esta exageración. La escuela realista ó naturalista desconoce la variedad que existe en el arte en general y que trasciende á las artes particulares, variedad que se refiere á la finalidad de la producción artística. Aparte del fin general de toda obra de arte, que es realizar la belleza y de esta suerte causar en el ánimo del contemplador la emoción estética, las artes bellas pueden proponerse fines subordinados muy distintos. Hay, con efecto, obras de arte puramente estéticas, en las que el propósito del artista se reduce á producir la emoción estética, al paso que en otras se unen á este fin otros muy diversos y en alto grado trascendentales, como desenvolver una verdad, plantear un problema ó proporcionar una enseñanza. Hay igualmente artes representativas que aspiran á reproducir en formas bellas la imagen de los objetos reales (en las cuales se comprenden las artes imitativas, descriptivas, etc.), artes expresivas, cuyo fin principal no tanto es reproducir la realidad exterior como manifestar lo que vive dentro de la conciencia del artista; y artes de ornamentación ó puramente formales, que sólo tratan de causar placer mediante la libre y caprichosa combinación de formas, colores y sonidos, sin ánimo de representar ni expresar nada concreto. Ahora bien; no cabe desconocer que las doctrinas realistas y naturalistas no tienen igual aplicación á estas distintas manifestaciones del arte.

Con efecto: si en las artes que se proponen representar objetos reales (escultura, pintura, poesía dramática, novela) es exigible al artista que se atenga fielmente á la realidad, y aun cabe otro tanto en las que expresan estados del espíritu (poesía lírica, música vocal); ¿cómo hacer iguales exi-

gencias respecto de artes en que nada se representa ó nada concreto se expresa? En la arquitectura, en la ornamentación escultórica, en las diversas formas de la cerámica, de la indumentaria, del mueblaje, de la jardinería; en los arabescos, en la mayor parte de las composiciones musicales que no se destinan al canto, es evidente que nada real se representa ni expresa, que el arte es mera combinación de formas bellas, de líneas, colores y sonidos, que en ninguna realidad han de inspirarse, porque á ninguna se refieren. Y aun en las artes expresivas y representativas, ¿puede negarse la legitimidad de las producciones de pura fantasía, en las que el artista deliberadamente se propone forjar creaciones caprichosas fuera de toda realidad? ¿Habrán de condenarse, á nombre del realismo naturalista, las ficciones del arte oriental, del greco-latino ó del cristiano; los cuentos fantásticos, las pinturas puramente ideales, y todas las demás representaciones en que nada real se propuso reproducir el artista, por más que á la realidad forzosamente acudiera en busca de elementos y materiales para su caprichosa concepción?

Tan cierto es esto, que el olvido de estas verdades está introduciendo lamentables errores en la música. Obstínanse los sectarios de las ideas nuevas, los partidarios de la llamada música descriptiva y de la escuela de Wagner, en dar á la música una significación que difícilmente puede tener. Por más que se diga en contrario, el placer que la música produce se origina en primer término de la armónica combinación de ritmos y sonidos, y sólo por vaga analogía, ó ligándola con la poesía, hallamos en ella una expresión ó significación concreta. La pintura y la escultura son imágenes, la palabra hablada ó cantada es signo, pero el sonido musical no es en sí mismo ninguna de estas cosas. Una ilusión subjetiva nacida de una asociación de ideas é impresiones y reforzada por ciertas analogías, de suyo muy vagas, es la causa verdadera de que veamos en la música una pintura y un lenguaje. Cuando decimos que una serie de notas describe una escena natural ó expresa un afecto del ánimo, ó declaramos que existe una vaga relación entre la impresión que en nosotros causan esa escena y ese afecto y la que producen aquellos sonidos, ó hallamos una semejanza real y objetiva entre los sonidos de la música y otros de la naturaleza, análogos á aquellos (como en las piezas en que se

describe una tempestad, el ruido del agua, el canto de las aves, etc.), ó simplemente somos víctimas de un engaño que proviene de saber, por la letra que á la música acompaña, lo que el canto significa, ó de cierta relación muy vaga, y en alto grado subjetiva entre el tono general del canto y el afecto que en él se pretende expresar. Fuera de estos casos, y señaladamente en la música instrumental, es vano empeño sostener que la música expresa y representa algo concreto y real. Lo que entonces sucede es que, por razón de la misma variedad de la música y de su carácter en cierto modo material, cada cual interpreta los sonidos á su gusto y según el estado de su conciencia, y toma por lenguaje exterior el reflejo de su propio sentimiento, hallando admirablemente expresado por el músico lo que sólo existe dentro de su sér.

Es, pues, evidente que la nueva doctrina sólo puede aplicarse á aquellas artes que son por naturaleza representativas ó expresivas, y mejor aún, á las obras artísticas que tienen este carácter, y que, por tanto, el realismo ó naturalismo no es una fórmula general, como se pretende, ni su aceptación supone la exclusión absoluta de arte idealista, cuya legitimidad, dentro de los límites debidos, es inatacable. Con estas reservas, la doctrina nueva es perfectamente admisible; pero importa todavía profundizar su análisis, porque, tal como se formula, la sana crítica puede oponerle graves reparos.

Decir á secas que el arte debe inspirarse en la naturaleza y reproducirla fielmente en sus obras, no es formular una teoría artística completa. El arte no es la simple imitación de la naturaleza; es algo más, y precisamente porque lo es, se explica el placer que su contemplación despierta.

Es un hecho evidente que multitud de objetos naturales que nos dejan indiferentes, ó nos producen aversión, espanto ó repugnancia, causan en nosotros verdadero goce si los vemos representados en la obra artística. Ahora bien; ¿cómo se explicaría este fenómeno si el arte no fuese más que exacta imitación de la naturaleza? ¿Cómo la simple copia había de causar efectos tan distintos de los que causa el original?

No es menos notorio que reproducciones fidelísimas de la realidad, hechas por mano del hombre (como las fotografías y las figuras de cera), no producen emoción estética

y á veces inspiran repugnancia. Luego no es posible sostener que la imitación de la naturaleza es el fin verdadero y el carácter distintivo del arte, ni que en la cumplida realización de este fin se halle el fundamento del goce estético.

No queremos sostener, sin embargo, que la fiel representación de lo natural sea indiferente al arte. Cuando el propósito que guía al artista es reproducir objetos exteriores ó expresar interioridades de su conciencia, es fuerza afirmar la necesidad de que la reproducción y la expresión sean exactas, y es indudable que la verdad que en ellas se advierta contribuirá poderosamente al goce estético. Con efecto, si la realidad reproducida es bella, mayor será el goce que su representación engendre, cuanto mayor sea la fidelidad con que reproduzca la copia las bellezas del original; y tanto en este caso como en el contrario, goce hallará el artista en competir con la naturaleza en poder creador y para el que contemple la obra en admirar la destreza del que la produjo. Pero esto no basta para explicar la emoción estética, la cual, ni es idéntica (sino casi siempre superior) á la producida por la contemplación de la belleza real, ni se limita en todos los casos al sentimiento de admiración que causa el talento del artista.

La belleza de la obra artística y el goce que su contemplación engendra no pueden comprenderse sin tener en cuenta los elementos subjetivos y objetivos que en ella se encuentran. En la obra de arte, la belleza procede: en ocasiones del sujeto y del objeto (del artista y de la realidad que éste reproduce), y en ocasiones de la actividad del sujeto exclusivamente.

La actividad del artista no es semejante á la de la máquina fotográfica; no es un simple aparato reflector que devuelve al exterior pasiva y mecánicamente la imagen que del exterior antes recibiera; es una actividad libre, espontánea, original, dotada de cierto poder modificador de los materiales y datos recibidos; es al modo de un espejo, dotado de cualidad tan maravillosa, que devuelve transfigurada y embellecida la imagen que refleja.

El artista siempre es creador. Cuando, al parecer, se limita á reproducir el modelo vivo que contempla, en realidad lo transfigura. ¿Cómo? He aquí el misterio, de que él mismo no se da cuenta, ni los que contemplan su obra

tampoco, pero que es evidente, sin embargo. Ved un paisaje, una figura cualquiera diseñada por el pintor; ved un personaje humano, ó una escena de la vida, ó un afecto del alma, representados por el poeta. Nada falta en ellos de lo que en realidad los distingue; nada hay tampoco que de la realidad no esté tomado; y sin embargo, ¡qué nueva vida, qué extraño esplendor, qué indefinible colorido existe en ellos! ¡Qué singular y desconocida emoción despiertan en nosotros, no sólo distinta, sino superior á la que al verlos en la realidad nos produjeron! ¿Qué nuevo elemento hay en ellos que antes no advertimos? No cabe dudarlo: este elemento es el alma del artista impresa en la imagen; el sello de la emoción con que la percibió, y después la reprodujo; la acción del sujeto sobre el objeto, desconocida en su esencia, pero en sus efectos patente.

Y si esto es notorio tratándose de la reproducción de objetos reales, que efectivamente existen, más lo es todavía cuando de libres y originales creaciones se trata. Cierto que estas creaciones, cuando al mundo real se refieren, tienen su base en la realidad y son combinaciones de datos de la experiencia, elaborados y compuestos en maravillosa síntesis por las facultades creadoras del artista; cierto que el paisaje ideal, el cuadro histórico ó de género, el drama ó la novela no reproducen realidades efectivas, pero sí están compuestos con datos de la realidad; y la composición de estos datos, la síntesis de estos elementos y factores son creación libre del artista. ¿Dónde existen los modelos de D. Quijote, de Hamlet, ó de la Concepción de Murillo? Si por ventura los autores de estas creaciones inmortales tuvieron á la vista personajes efectivos, ¿quién se atreverá á afirmar que sus obras son meros retratos de los modelos? Sirviéronles éstos para reunir los datos experimentales que la fantasía no se inventa; pero el conjunto, la fisonomía especial, el carácter distintivo de la figura, obra son de su fantasía creadora, y lo que en tales figuras admiramos es la actividad del artista, es su creación personal, es el sello con que las marca indeleblemente, dándoles una vida y una belleza de que á lo sumo poseían el germen. Y no hay que decir que la verdad de estas afirmaciones sube de punto en aquellas obras de arte que no aspiran á la reproducción de ningún objeto real, como anteriormente hemos sostenido.

En esta intervención de la personalidad del artista en la obra, en esta elaboración que la realidad experimenta dentro de la fantasía, en esta emoción que en la obra se refleja, consiste lo que se llama idealización artística. La escuela realista no lo ignora, pero no lo declara con la precisión suficiente; habla mucho de emoción personal, de originalidad, pero poco ó nada de idealización, y á fuerza de encarecer la imitación de la naturaleza, parece olvidarse del carácter ideal de la obra de arte.

Débese esto, sin duda, á una reacción lógica é inevitable contra la antigua teoría del ideal. Repugna con razón á la nueva escuela ver en el arte una especie de visión fantástica ó revelación divina, cuyo resultado es encarnar en la obra un ideal preexistente, la imagen de un arquetipo supremo, que sirve de norma y criterio al artista para corregir las imperfecciones de la realidad y crear algo más bello y perfecto que las creaciones de la naturaleza. En esto procede con perfecto derecho la nueva escuela. La belleza absoluta, el divino arquetipo que la inteligencia contempla en una especie de visión estática, son creaciones fantásticas de la escuela platónica, que no resisten al espíritu crítico de la ciencia moderna. Es cierto que existe un ideal de belleza; pero no un ideal absoluto, universal, abstracto, extraño y superior á la realidad, sino una serie de ideales parciales que corresponden á cada grupo de objetos y que son otros tantos tipos específicos que la inteligencia elabora y representa la fantasía en imagen, en vista de los datos de la experiencia, reuniendo en un ejemplar ideal las bellezas y perfecciones diseminadas en los individuos y en ellas mezcladas con defectos. Estos tipos específicos sirven al artista (mas no por un trabajo puramente reflexivo, sino por una especie de intuición genial que se revela en lo que llamamos gusto) para distinguir lo bello de lo feo, y crear imágenes perfectas en lo posible, en las que lo feo quede oscurecido y lo bello llevado al más alto punto, y cuando esta intuición de lo ideal es viva y poderosa en él, la idealización, el embellecimiento de lo reproducido ó creado por el artista surge espontáneamente del fondo de su espíritu y se refleja en la obra sin esfuerzo alguno.

Pero, aparte de esta idealización consciente, mediante la cual el artista crea ejemplares bellos ó embellece los ob-

jetos reales que reproduce, existe otra idealización, que es la única que los realistas conocen, y que proviene solamente de la emoción personal y de la destreza del artista. Hay de singular en ella que, sin alterar el artista en lo más mínimo el objeto representado, sin despojarle de las deformidades que pueda tener, sin acrecentar deliberadamente las bellezas que encierre, sino reproduciéndolo fielmente al parecer, lo embellece y transfigura, sin embargo, simplemente por el primor de la ejecución, por la emoción con que traza su diseño y por el sello de originalidad que en él imprime; lo cual se observa, no sólo en la reproducción de objetos reales, sino en la libre creación de objetos que tienen su base en la realidad, pero que en ella no existen, como acontece, por ejemplo, en los caracteres y sucesos dramáticos y novelescos. Este género de idealización, mal conocido por los estéticos antiguos, es en sí indefinible, pero evidente.

En obras de esta naturaleza, no es el asunto lo que se admira, sino la ejecución, como ya hemos dicho, y así se explica el fenómeno antes expuesto de que agrade en el arte lo que en la realidad no causa efecto. De aquí se desprende también la legitimidad de lo feo, de lo ridículo, de lo inmoral en el arte, que, no siendo en sí mismos elementos bellos, producen, sin embargo, la emoción estética por la excelencia de su reproducción y por la transfiguración que experimentan al pasar por la mente del artista. En casos tales, puede afirmarse que la representación artística, siendo perfecta, es en sí misma una idealización, y que la belleza del arte no reside primera y principalmente en lo representado, sino en la manera de representarlo.

Fácilmente se desprende de aquí que si la imitación de la naturaleza es condición indispensable en las artes representativas y expresivas, ni á ella se reduce el arte, ni en ella consiste únicamente la causa del placer estético. Si el artista no posee una personalidad original y vigorosa; si no acierta á expresar la emoción que en él causa el objeto que trata de representar ó el estado de conciencia que pretende expresar; si se limita al papel pasivo de máquina fotográfica, su obra no tendrá otra belleza que la que pueda poseer lo que en ella ha representado, y pasará de la categoría de obra de arte á la de mera reproducción mecánica de lo natural.

Por eso se dice, no sin razón, que el arte es producto del sentimiento, porque obra que no está sentida, obra en que no hay emoción, es obra sin vida y sin carácter, que difícilmente posee belleza verdadera.

El arte no es, pues, mera idealidad ni copia servil de lo real; es idealización de lo real por la fantasía creadora, la emoción viva é intensa y la personalidad activa y vigorosa del artista, y también realización sensible de lo ideal que el artista, con mirada escrutadora, sabe adivinar en el seno mismo de la realidad. La realidad es, sin duda, la base del arte, sobre todo en las artes representativas y expresivas; la realidad es la verdadera fuente de inspiración del artista y á ella debe amoldarse, aun cuando con mayor libertad crea: el ideal brota del consorcio amoroso de la realidad con el alma del artista, y no de especulación abstracta ó de extravío delirante; el arte es, por tanto, aun cuando más realista parece, transfiguración del objeto en la conciencia del sujeto, reproducción exterior de la realidad por el sujeto, elaborada y transformada en región desconocida y por ignorado procedimiento, y devuelta al exterior con el sello de la personalidad del artista que la embellece, la idealiza y la trueca en fuente de emoción viva y profunda. Representación en unos casos, creación en otros, idealización siempre, el arte, como la belleza, es juntamente subjetivo y objetivo, y del consorcio y relación del sujeto y del objeto brota; pero nunca es mero trasunto y copia del objeto, ni caprichoso engendro del sujeto, pues aun cuando nada objetivo represente, en la realidad tiene su base. Toda fórmula absoluta, toda doctrina exclusiva en materia artística es, por tanto, radicalmente falsa, y el idealismo absoluto, el realismo absoluto, el romanticismo y el clasicismo merecen igual censura á los ojos de la sana filosofía. El idealismo es verdadero solamente en cuanto afirma el carácter ideal de la obra de arte; el realismo lo es en cuanto declara que no hay arte posible fuera de la naturaleza, y en cuanto pone de relieve la importancia de la personalidad del artista, en la obra reflejada; pero uno y otro se equivocan cuando exageran sus principios. Por eso, la fase novísima del realismo, la que lleva el nombre de naturalismo, peca gravemente, como procuraremos demostrar.

III.

Entre el realismo y el naturalismo no hay verdadera diferencia de principios, como su mismo nombre lo indica, pues realidad y naturaleza son términos idénticos. El naturalismo, tal como lo formulan en pintura los llamados impresionistas, y tal como lo mantiene en la novela la escuela de que Zola se reputa jefe, no es en rigor otra cosa que la demagogia del realismo.

El naturalismo se asemeja al clasicismo y al romanticismo en su afán de fijarse solamente en un aspecto de la realidad, prescindiendo de todos los demás y reduciendo el arte á límites estrechos y arbitrarios. Así, á la manera que el clasicismo sólo gustaba de lo heroico, de lo épico, y el romanticismo se enamoraba de lo ideal y lo legendario, y uno y otro no querían descender de las altas cimas, el naturalismo sólo se complace en lo vulgar, lo ruin y lo pequeño; y así como para aquellos no había arte fuera de lo grandioso y elevado, éste cifra su empeño en reproducir los más groseros y repugnantes aspectos de la realidad, viniendo á ser en ocasiones una especie de idealismo al revés.

La exageración es la nota distintiva del naturalismo, y esta exageración nace de un punto de vista parcial en que se coloca, debido á un espíritu de reacción y de protesta. No parece sino que, cansado el ingenio de mantenerse en los azules espacios y las altas cimas, goza en revolcarse sobre el fango, y que lo único digno de ser representado en el arte es lo vil y repugnante. En vez de limitarse á declarar la legitimidad de lo pequeño, de lo vulgar, de lo feo, en el terreno del arte, siempre que se presente con originalidad, con talento y dentro de los límites del gusto, la nueva escuela se complace en revolver las inmundicias de la vida y sacarlas á público teatro en sus más soeces y repulsivos detalles, haciendo de lo que sólo en secundario término puede admitirse en la pintura, el asunto capital del cuadro.

Hay en esto cierto alarde de atrevimiento un tanto pueril que se parece al empeño que el niño pone en hacer todo lo que se le señala como impropio é inconveniente. El amor al escándalo y á la notoriedad entra por mucho en estas audacias de los *enfants terribles* del naturalismo.

Parece que por naturalismo no se entiende la representación, verdadera y bella á la vez, de todo lo real, sino la minuciosa pintura de lo repugnante y lo feo. Muéstrase verdadero empeño en hacer objeto del arte lo que le es más repulsivo, y en alardear de tosquedad y grosería en el fondo como en la forma. Olvídase de esta suerte que si es cierto que todo lo real cabe en el arte, su reproducción ha de encerrarse en los límites del buen gusto y del decoro; que no es de absoluta necesidad buscar los asuntos más escabrosos y prescindir deliberadamente de lo que es noble, elevado y bello por sí mismo, para complacerse en lo vil y en lo grosero; y que sin necesidad de falsear ni alterar la naturaleza, cabe enbellecerla, escogiendo los aspectos y momentos estéticos que presenta y dejando en la sombra los detalles feos y vulgares. Por tales caminos se va á un enaltecimiento de lo repulsivo que á nada conduce y á una degradación evidente del arte.

Y no es que neguemos la legitimidad artística de lo feo y de lo inmoral; pues de la misma manera que en los límites del arte decorativo y del arte idealista consideramos legítimo lo falso y lo fantástico, creemos que lo feo y lo inmoral caben en el arte, siempre que el artista sepa presentarlos y siempre que no se prescinda del carácter social del arte. No pertenecemos al número de los que creen que el mal y la inmoralidad son antiartísticos por naturaleza; teniendo en cuenta que el arte es social y que sus producciones se dirigen al público, rechazamos las que entrañen consecuencias inmorales ó sean ofensivas á las buenas costumbres; mas no lo hacemos bajo el punto de vista estético, porque dentro del arte igualmente legítimos son un cuadro místico de Ribera y un fresco escandaloso del Museo Pompeyano. Reconocemos que la representación del mal puede ser artística y bella, ora por la excelencia del desempeño, ora por la belleza real que las manifestaciones del mal pueden ostentar; y no exigimos al artista que sólo represente el bien, ó que pinte el mal vencido y humillado siempre, pues el

arte no está obligado á lecciones de moral, como se piensa. Sólo le exigimos á nombre de la moral social que no haga la apoteosis del crimen, ni idealice el vicio de manera tal que le haga simpático. Por esta razón no participamos de la opinión de los que combaten el arte naturalista porque representa en toda su desnudez los vicios é inmoralidades sociales; antes pensamos que más moral es esto que la hipócrita ocultación de estos mismos vicios.

Otro tanto decimos de lo feo, lo monstruoso y lo deforme, cuya legitimidad artística no es posible poner en duda. Pero así como la representación del mal tiene un límite, que es el respeto debido á la moral pública, la de lo feo y lo repugnante está limitada por el buen gusto, del cual se olvidan los apóstoles del naturalismo. El buen gusto, cualidad más instintiva que reflexiva, sometida á un código no formulado en leyes y cánones concretos, pero que se impone á la sensibilidad y á la inteligencia del hombre culto; variable, sin duda, dentro de límites muy amplios, pero dotada de universalidad y permanencia en medio de sus mudanzas; adquirida por la acción de la experiencia, de la educación y del hábito, más que por teóricas enseñanzas, es la cualidad á que corresponde determinar en cada caso hasta dónde puede llegar el artista en la representación de los aspectos inferiores y antiestéticos de la realidad. Fijar preceptos en esta materia es imposible; lo único que cabe decir es que en el arte se puede representar todo, á condición de saber hacerlo en forma conveniente, y que así como *en los negocios de Estado la buena forma es el todo*, como dice el adagio vulgar, en materia artística todo depende de la forma, y nada hay que no pueda hacerse y decirse si el artista acierta á elegir el procedimiento adecuado para el caso.

La historia del arte confirma cumplidamente esta verdad. No hay deformidad física, perversidad moral, vicio repugnante, torpeza ni inmundicia que no haya sido aceptada con aplauso si el artista ha sabido representarla. Lo que hoy escandaliza á los tímidos en los cuadros realistas y en los dramas y novelas de los naturalistas franceses no excede en audacia á lo que hallamos en los artistas antiguos. Ningún autor de nuestros días compite en inmoralidad y cinismo con Safo, Anacreonte, Aristófanes, Catulo,

Virgilio, Ovidio, Petronio, Boccaccio, Quevedo, el autor de la *Celestina*, Rabelais y otros insignes ingenios que fuera prolijo enumerar. ¿Qué novela de Adolfo Belot, de Flaubert, de Zola ó de Goncourt aventaja en pinturas escandalosas al *Satiricón* de Petronio, al *Decamerón* de Boccaccio, á la *Tía fingida* de Cervantes, á la *Celestina*, á *La lozana andaluza* ó á las novelas de doña María de Zayas? ¿Qué drama de Alejandro Dumas (hijo) ó qué vaudeville francés puede emular con las producciones de Aristófanes, de Plauto y de Terencio? ¿Ceden en la crudeza de la pintura y en la infamia del pensamiento la oda de Safo á la mujer amada, no pocas composiciones de Anacreonte, la égloga virgiliana *Formosus pastor Corydon*, y las poesías de los elegiacos romanos, á las novelas tan execradas: *Mademoiselle Giraud ma femme*, *Mademoiselle de Maupin*, *La femme de feu* y *Madame Béclard?* Al cabo en éstas el vicio se presenta para que inspire horror, mientras en aquéllas, velado por los primores de la forma, aparece hermoso é incitante.

Lo que explica el aplauso que al arte antiguo se concede y la abominación con que el nuevo es acogido, es una circunstancia de que desgraciadamente se olvidan los naturalistas. El arte antiguo sabía decir bellamente las cosas; el arte moderno, confundiendo la naturalidad con la rudeza y la poesía, y haciendo torpe menosprecio de la forma, une á lo repugnante del objeto que pinta la tosquedad y desnudez de la pintura, y se coloca, por ende, fuera de las condiciones del arte.

He aquí el verdadero pecado del naturalismo. No contento con preferir á los asuntos elevados y bellos los repugnantes y deformes; no contento con rebuscar con pueril empeño todas las inmundicias, se obstina en ser vulgar y prosaico en la forma, en prescindir de toda idealización artística, en emplear, no el lenguaje elegante y culto del arte, sino el grosero lenguaje del vulgo. Cuidaban los antiguos de disimular la deformidad del fondo bajo la excelencia de la forma, sirviendo el veneno en cincelado vaso; empéñanse los modernos en encerrar la inmundicia en tosca vasija de barro grosero, que aumenta sin necesidad la repugnancia. Y no pocas veces, siendo bello el pensamiento que desarrollan, conmovedora la acción que narran, poético el cuadro que pintan, oscurecen estas cualidades con la brutal fran-

queza del diseño y la rudeza del colorido, como en *L'Assommoir* de Zola se puede observar. Menosprecio de la forma; olvido del gusto; afectada desnudez en la pintura; artificiosa grosería del lenguaje; marcado empeño en llevar al arte únicamente lo que hay de feo, vil y repulsivo en la realidad, he aquí los fundamentales errores de la escuela naturalista. Que no son consecuencia lógica y necesaria de los principios de la estética realista, es cosa evidente; á la exageración que á todo movimiento revolucionario acompaña es fuerza, por tanto, atribuirlos.

Es indudable que si las exageraciones del naturalismo prevalecieran, el arte caería en profundo abismo. Desaparecerían al punto, condenadas por el exclusivismo de la escuela, las obras de arte que, no pretendiendo reproducir la realidad, sino las libres creaciones de la imaginación humana, satisfacen esa llamada aspiración del hombre á lo ideal, que es en rigor la manifestación del instinto de lo mejor y de lo perfecto, del amor al bien que se goza en contemplar la realidad idealizada, sublimada, despojada de sus imperfecciones y que constituye una necesidad imperiosa de nuestra naturaleza. Las artes de puro ornato, las artes ideales, como la música instrumental, por ejemplo, no tendrían razón de ser dentro de una tendencia que rechaza todo lo que no sea fiel reproducción de la naturaleza. El abandono de toda idealidad, el menosprecio sistemático de la forma, la afición á hacer alarde de originalidad y de destreza en la pintura de lo feo, lo repugnante y lo grosero, engendrarían un arte prosaico, pedestre, falto en absoluto de todo elemento ideal y poético, revestido de formas rudas, en el cual el goce estético quedaría reducido á la admiración que produjera la habilidad del artista. Si tales extravíos alcanzasen el triunfo, el arte no tendría razón de ser.

Confiamos en que no sucederá así. Todo movimiento revolucionario trae á la vida un principio nuevo y fecundo, envuelto en lamentables exageraciones, y después de la fiebre del primer momento, el principio queda y las exageraciones pasan. Esto acontecerá con el realismo. El naturalismo, que es la demagogia de la escuela, no prevalecerá, y el principio fundamental del realismo, combinado con lo que hay de verdadero en el idealismo, será la base de una nueva estética y de un arte nuevo. El arte idealista quedará

encerrado en la esfera que le es propia, y á las artes expresivas y representativas se exigirá con razón que se inspiren en lo real y fielmente lo reproduzcan, pero con aquel sello de idealidad que á la obra imponen la emoción profunda y la personalidad original del artista, y con aquellos límites que exige el buen gusto. La forma libre de afectación y de artificio, de hinchada pompa y de académicas y convencionales fórmulas, será expresión natural, sentida y elocuente de la idea, revestirá todos los aspectos que sean necesarios, recorrerá todos los tonos, desde el más solemne y magnífico hasta el más familiar y sencillo, según el asunto lo exija; pero no descenderá á la vulgaridad y la grosería, ni se manchará con las inmundicias que le afean en las producciones de los naturalistas. Ningún objeto real quedará excluído del arte, y aun lo feo, lo horrible y lo malo en él tendrán cabida, con toda su verdad y en toda su desnudez; pero no serán, como se pretende, objeto único de la inspiración del artista, y al ingenio y talento de éste quedará confiada la misión de prescindir de ellos cuando convenga ó representarlos en formas tales que les hagan aceptables al sentimiento estético. Rotas quedarán las trabas retóricas, las fórmulas académicas, los preceptos convencionales y arcaicos, pero el decoro y el gusto permanecerán como supremas leyes é infranqueables límites del arte. Entonces será el arte libre é ideal combinación de elementos y formas reales, cuando á representar la realidad no se consagre; y en el caso contrario, fiel reproducción de la realidad en todas sus fases, con su mezcla de luz y de sombra, de bien y de mal, de fealdad y de belleza, embellecida é idealizada, sin falsearla, por la imaginación, la sensibilidad y la inteligencia del artista, que al reproducirla al exterior, marcada con el sello de su originalidad poderosa y revestida de formas bellas, habrá creado esa belleza, en sí misma inexplicable, que no procede solamente del objeto, ni tampoco del artista, sino del contacto y choque de ambos elementos, y que es á la manera de fusión íntima y armónico consorcio de la materia con la idea, concertadas en la forma. La realidad como materia, fundamento y fuente de inspiración del arte; la personalidad, la idea, el sentimiento y la fantasía del artista como elementos activos que elaboran aquélla; la forma como instrumento de idealización; la belleza como fin; la verdad

como ley; el decoro y el gusto como límites y frenos: tales son los elementos que, debidamente concertados, han de cooperar á la aparición de esa creación espléndida que se llama el arte, que nunca se realizará cumplidamente por los procedimientos que el idealismo le traza ó que el naturalismo le impone, sino por los que se originan del racional consorcio entre lo que hay de fecundo y verdadero en la tradición idealista y lo que de verdadero y fecundo tiene la doctrina realista, cuyo principio fundamental—la reproducción exacta de la naturaleza—será de hoy más la base de la estética, siempre que se complete con el principio de la idealización, debida á la actividad libre, creadora y original del artista, y manifestada principalmente en la belleza de la forma.

Mayo de 1879

LOS ORÍGENES DEL ARTE. [1]

I.

Averiguar el origen de las cosas ha sido en todo tiempo preocupación constante del espíritu humano, quizá porque, siendo el principio y el fin de cuanto existe lo que menos puede conocer el hombre, la curiosidad de éste se excita por la misma dificultad de la empresa. Pero si este problema ha sido siempre el gran atractivo del espíritu, hoy ha adquirido doble importancia, merced al sentido crítico y escudriñador de nuestro siglo y á la ruina definitiva de las explicaciones sobrenaturales con que antes se satisfacía en tales materias la curiosidad de las gentes.

Sabido es que acerca de cualquier objeto real cabe plantear bajo dos formas la cuestión de origen. Ó se pregunta por lo que puede llamarse el origen metafísico de las cosas, esto es, su razón de ser ó causa determinante en el organismo de la realidad, ó se pregunta por las causas que determinaron su aparición histórica en el tiempo (si de objetos individuales se trata) y por el momento de dicha aparición, lo cual constituye el origen histórico. Si el problema se formula refiriéndose á una manifestación cualquiera de la actividad humana, cabe preguntar acerca del fundamento que

(1) Publicado en *El Liceo* en 1879.

en la naturaleza y constitución del hombre tiene aquello cuyo origen se busca, ó acerca de las circunstancias y momento histórico de su aparición; ó lo que es igual, se trata de averiguar por qué existe esta manifestación de nuestra actividad y cómo y cuándo se produjo por primera vez. El objeto del presente estudio es resolver este problema en su aplicación al arte. ¿A qué elementos de la organización humana responde el arte? ¿Qué circunstancias históricas determinaron su aparición? ¿En qué orden, en qué momento y bajo qué forma debió verificarse? He aquí las capitales cuestiones á que debemos contestar.

El problema no se resuelve con decir que el arte es una manifestación activa del sentimiento estético; porque, aparte de que esto es trasladar la cuestión de un punto á otro (pues en tal caso habría que investigar el origen de dicho sentimiento), la existencia del sentimiento estético no basta para explicar el origen del arte. De percibir la belleza á realizarla en formas sensibles hay mucha distancia. Es más; aun así resuelta la cuestión, cabría preguntar qué circunstancias determinan la transformación del sentimiento de lo bello en actividad productora de las obras de arte.

Hay, por otra parte, fundados motivos para pensar que el sentimiento estético no es exclusivo del hombre. Numerosas observaciones muestran que los animales poseen cierto sentimiento y cierta idea (inconscientes, sin duda) de la belleza. Los singulares hechos que ofrece la selección sexual, los embellecimientos de puro ornato que se hallan en algunas construcciones de los animales, el gusto que en el estado de domesticidad experimentan algunos hacia los adornos, la afición de ciertas especies á la música, son datos suficientes para presumir que el sentimiento estético, y aun el artístico, existen en estado rudimentario y de una manera instintiva é insconsciente en el reino animal, y que, por lo tanto, este sentimiento es en el hombre un instinto, una tendencia de carácter hereditario, que en él se desarrolla, se hace consciente y llega al más alto punto de perfección, merced á la superioridad de sus facultades psíquicas.

Si esta presunción pudiera convertirse en certeza, la cuestión cambiaría, y por lo que al hombre toca, en parte quedaría resuelta, pero aun sería necesario preguntar por el

origen del sentimiento estético en el reino animal. Y este origen es precisamente lo que hasta ahora no ha esclarecido la ciencia.

Lo más que en este punto se puede afirmar es que ciertas combinaciones de líneas, colores y sonidos, una vez percibidas por los sentidos, producen en los seres que las perciben ciertas sensaciones de placer, debidas á la intensidad, variedad y concordancia de las vibraciones producidas en los centros nerviosos que comunican con los órganos de los sentidos. Acrecentando estas sensaciones de la actividad cerebral, se produce el especial placer á que llamamos goce estético, que llega á transformarse, por virtud de procesos que no conocemos, en el goce espiritual que experimentamos, no sólo ante la belleza física, sino ante la intelectual y moral; goce cuya base física es indudable por más que no podamos determinarla con la necesaria precisión.

De esta suerte ha podido nacer el sentimiento estético en el reino animal, sin convertirse en idea consciente, y fortalecido por la repetición y el hábito, constituir primero un instinto y luego una facultad que al hombre se ha trasmitido por la herencia. En tal sentido puede afirmarse que el sentimiento estético, la facultad de percibir y sentir lo bello, en suma, lo que se llama el gusto, es en el hombre una cosa innata, que difiere, sin embargo, de individuo á individuo según la organización de cada cual, y así el ejercicio y la educación se perfecciona.

El hombre primitivo percibió y sintió lo bello, por más que no acertaron á convertirlo en idea consciente, mientras no lo consintiesen el perfeccionamiento de su cerebro y la creación del lenguaje. Apenas salido de la esfera de la animalidad, distinguió las mujeres bellas de las feas, gozó con la contemplación de los objetos hermosos de la naturaleza y se recreó en sus propias perfecciones. Más tarde, desarrollada su inteligencia y creado el lenguaje, supo, comparando sensaciones y analizando experiencias, formar un concepto ó idea general de la belleza, puramente empírico y subjetivo sin duda; y este concepto constituyó una especie de canon ó criterio á que se sometió para distinguir lo bello de lo feo. Pero en todo esto hubo siempre mucho de instintivo é inconsciente, y buena prueba es que sólo en tiempos muy recientes ha comenzado el hombre á formar

un concepto objetivo de lo bello que todavía dista mucho de ser completo y satisfactorio.

Pero si de esta manera podemos explicarnos, aunque imperfectamente, el origen del sentimiento estético, aun nos falta averiguar cómo pasó el hombre de la percepción pasiva á la actividad artística, cómo concibió el proyecto de reproducir la belleza que contemplaba en formas sensibles y luego de crear bellezas nuevas, formadas por la combinación de formas por él conocidas; cómo se resolvió á transformar para este fin, poniendo en juego sus fuerzas, las materias que la naturaleza le ofrecía; cómo, en suma, llegó á crear el arte.

El animal es artista; la arquitectura y la música son, en rigor, creaciones suyas; pero, á juzgar por las apariencias al menos, no crea libremente y por puro amor á la belleza, como el hombre. El nido, la colmena, el hormiguero, el dique del castor, la choza del mono, son invariables en cada especie y responden sólo á una necesidad material. Si alguna vez se halla en estas obras algún elemento de puro adorno, nótase que las generaciones lo reproducen en la misma forma, sin que jamás intervenga la inventiva individual. Sin aprendizaje ni educación alguna en la mayoría de los casos, por virtud de la simple imitación en otros, los hijos reproducen fielmente la obra de los padres, sin cambiar ni mejorarla nunca (salvo en excepcionales casos, en que el cambio nace de la necesidad de cumplir las leyes de la adaptación), y el progreso jamás se produce en el arte animal. Si el arte es en el hombre libre producto de la idea y manifestación del sentimiento estético, en el animal parece engendro fatal de un instinto ciego é inconsciente, propio de la especie más que del individuo, que nada tiene de común en su génesis con el arte humano. El arte del animal no nos da, por tanto, luz alguna para explicarnos los orígenes del arte del hombre. Fuerza es, pues, buscarlos por caminos diferentes.

Una de las capitales diferencias que entre el hombre y el animal existen es que en éste predomina el instinto ciego y en aquél la inteligencia consciente, la reflexión. El hombre tiene conciencia casi siempre del fin y de los medios de su actividad; el animal ignora una ú otra cosa y á veces trabaja para un fin de que no tiene conciencia, ó inconsciente-

mente pone los medios al servicio de un fin que le es conocido. La adaptación de los medios al fin parece en él el resultado de una fuerza superior y extraña que se le impone y de que no tiene conciencia; y tal es el carácter de los productos del arte animal. En el hombre no sucede esto en la mayoría de los casos. Su actividad se encamina á un fin que le es conocido, y libre reflexivamente escoge para ello los medios conducentes. No negaremos, sin embargo, que en muchas ocasiones, creyendo y queriendo encaminarse á un fin dado, realiza precisamente otro distinto y aun contrario, habiendo puesto en juego los medios adecuados al primero, en su opinión; pero esto no desmiente la regla que dejamos establecida, sobre todo en el terreno del arte y de la industria.

Hartmann ha podido decir que en el amor, en la vida política y en otras muchas manifestaciones de la vida, el hombre trabaja para un fin distinto de aquel á que realmente concurren sus esfuerzos, sin tener conciencia de su error; pero en el arte raras veces sucede así. La razón de esto es que muchas cosas que el hombre cree fines son en realidad medios para otros fines distintos; pero el arte encierra en sí su propio fin, aunque puede también ser medio en ocasiones, y el artista siempre tiene conciencia clara del fin á que se encamina, por más que á veces resulta realizado otro que no se había propuesto.

Así, pues, el arte, inconsciente en el animal, es consciente y libre en el hombre. ¿Por qué? En primer lugar, por el superior desarrollo que en éste alcanza la conciencia, por virtud del perfeccionamiento de su cerebro y de la posesión del lenguaje. En segundo lugar, porque el arte llega á ser en el hombre la satisfacción de ciertos instintos que se truecan en necesidades y le mueven á realizar con plena conciencia el fin artístico. En tercero, porque el hombre puede educar sus facultades de artista y expresar en el arte sus ideas, todo lo cual le está vedado al animal por la inferioridad de su inteligencia.

¿Pero qué causas concretas despiertan en el hombre las facultades creadas, le impulsan á realizar sensiblemente lo bello y hacen brotar del sentimiento estético la actividad artística? No basta hallar en el sentimiento de lo bello la razón, el origen psicológico del arte. Es menester indagar

su origen histórico, conocer las causas y condiciones que han determinado su aparición, saber cómo el hombre ha llegado á ser artista, y artista creador, original, libre y progresivo. A nuestro juicio, esto no se explica sino por el conjunto de diferentes causas que es preciso determinar cuidadosamente.

Una de estas causas es el instinto de la imitación, que en el hombre es poderosísimo, y que ya se anuncia en varias especies de aves y en los monos. El hombre halla singular placer en imitar y reproducir con la fidelidad posible cuanto le rodea. Basta observar los juegos de los niños para convencerse de esta verdad: todos se reducen á copiar lo que hacen los hombres. La explicación de este instinto es sumamente difícil. Acaso se debe al amor propio que se satisface con realizar, mediante el propio esfuerzo, lo que parece difícil y existe sin nuestra voluntad; acaso á la gloria que puede resultar de la destreza con que la imitación se hace; acaso al placer que causa el contraste entre la realidad aparente de la imitación y la conciencia de que no es real. Sea lo que fuere, el hecho es indudable, por más que su explicación sea difícil.

El amor á la ficción es otra de las causas mencionadas. La imaginación permite al hombre combinar caprichosamente los datos que la realidad le ofrece y forjarse fantásticos y maravillosos mundos, y estas creaciones le causan singular placer, acaso porque rompen la monotonía de las sensaciones que engendra lo real y proporcionan diversos y nuevos objetos á su actividad. Reproducir en la vigilia los fantasmas del sueño, alterar á su antojo las formas de las cosas, suponer tras el mundo real otro desconocido, son sin duda goces que el hombre desea fijar y perpetuar, y aquí encontramos otro de los orígenes del arte, que nos permite realizar este deseo.

El placer estético es también causa principalísima del origen del arte. Lo bello que la naratuleza ofrece no es propiedad nuestra; cambia, desaparece y se escapa á nuestro dominio; y por otra parte, no pende por completo de nuestra voluntad experimentar el goce estético. Buscar los medios de producirlo nosotros mismos, de disponer á nuestro gusto de objetos que lo causen, de hacerle permanente, de reproducirle siempre que se nos antoje, es una exigencia natu-

ral del espíritu; y no es maravilla que el hombre haya tratado de crear bellezas para su uso particular y exclusivo.

Hay que agregar á éstas otra causa importante que se deriva de un instinto común á los hombres y á los animales: tal es la afición al ornato, que nace del sentimiento estético. El animal gusta del adorno que lo embellece, pero no sabe procurárselo; el hombre, más hábil, puede conseguirlo. Este amor al ornato, si tiene su fundamento en el sentimiento estético, tiene su origen en el instinto sexual. En el proceso de la selección la hembra y el macho mejor adornados por la naturaleza triunfan en la competencia amorosa; en el reino humano es natural que el hombre y la mujer procuren buscar en el arte estas ventajas cuando no las poseen, ó aumentarlas en caso de que no carezcan de ellas. Poco á poco, el ornato no es sólo un medio para conquistar el objeto amado, sino un medio de distinguirse entre los demás y de alardear de ingenio y de fortuna. Después, y una vez despierto el sentimiento estético, es una manera de satisfacerlo. Así es que el lujo, el adorno, la elegancia preceden, por extraño que parezca, á la utilidad, y es verdad evidente que lo superfluo (en todo aquello que no es necesidad imperiosa) se anticipa á lo necesario. El salvaje va desnudo y no tiene muebles en su choza, pero se pinta el rostro, se llena de anillos, pulseras, collares y plumas, y adorna con molduras y arabescos sus piraguas y sus armas. Este amor á lo lujoso y lo superfluo entra por mucho en la producción primitiva del arte (1).

Otra causa de naturaleza fisiológica contribuye al propio resultado. La fuerza acumulada en los centros de la actividad nerviosa no siempre equivale á esta actividad, si se limita á la satisfacción de las necesidades perentorias del organismo, y requiere una expansión hacia lo exterior. Salvo los períodos fijos y necesarios de descanso, el organismo es refractario al ocio, y desea gastar la cantidad de fuerza acumulada, aunque sea en una actividad sin objeto. De aquí el juego en su amplio sentido, el movimiento que á nada conduce, los saltos, gestos, carreras y gritos de los animales y de los niños ociosos.

---

(1) Patrocinan estas opiniones positivistas muy esclarecidos, señaladamente Hérbert Spencer.

Ahora bien; esta actividad requiere un fin, y no teniendo objeto útil á que aplicarse, se aplica á un objeto inútil en sí mismo bajo el punto de vista de la necesidad material. Entonces nace el juego, que en el hombre sirve para satisfacer los instintos antes mencionados, que le proporcionan un fin, un contenido. No es difícil entonces que la actividad invertida en el juego se encamine á un fin, se aplique á un objeto, se someta á una idea y aparezca el arte. Por lo menos, es indudable que el ocio, la existencia de una fuerza acumulada que requiere expansión y no tiene nada necesario en que ocuparse, es condición necesaria para que el arte aparezca. Si en nuestros tiempos el arte constituye una profesión, en los primitivos no pudo ser más que un producto del ocio. El hombre prehistórico que trazó en tosca pizarra la figura del rengífero ó del oso de las cavernas, lo hizo cuando, satisfechas sus necesidades, en nada tenía que ocupar sus fuerzas.

Es indudable que á todo este conjunto de causas debió preceder la aparición del sentimiento estético. El placer de la imitación, la afición al ornato, lo suponen necesariamente. Gustar del adorno, gustar de reproducir lo que nos rodea, implica un sentimiento anterior de goce producido por lo que queremos imitar ó por el adorno que apetecemos. El sentimiento estético precede á estas causas, las cuales se limitan á reanimar la aparición del arte como medio de satisfacer aquél.

Precédelas también un estado de desarrollo intelectual y material que permita al sentimiento estético hacerse consciente, y haga otro tanto con los instintos que dejamos expuestos, extienda y perfeccione el primero y engendre el deseo y la voluntad de satisfacer estas tendencias. No menos necesario es el desarrollo de los órganos que han de realizar las obras de arte (las manos, la voz), y lo es asimismo la formación del lenguaje que, al establecer medios de comunicación entre los hombres, permite al artista perfeccionar sus procedimientos por la competencia y la enseñanza, y recabar de los demás hombres el aplauso á que aspira. Quizá la carencia de lenguaje es la razón verdadera de que no sea libre ni progresivo el arte animal, y buena prueba de ello son el desarrollo que adquiere en el estado de domesticidad (animales sabios) y la imposibilidad en que

se hallan de trasmitir á sus descendientes los adelantos adquiridos, salvo en casos muy excepcionales.

Puede, por lo tanto, asegurarse (en el grado de certeza posible en tales cosas) que el arte no existió con sus caracteres fundamentales y distintivos hasta que el hombre, dueño de un cerebro desarrollado y de un lenguaje verdaderamente humano, constituyó las primeras sociedades, y puesto al abrigo de los peligros de su primitiva existencia, se rodeó de algunas comodidades y pudo disponer de algunos momentos de descanso. Veamos ahora cuáles fueron en tales condiciones los precedentes del arte y cuáles debían ser las primeras manifestaciones de éste.

II.

La vida del individuo reproduce en reducido cuadro la vida de la especie. El embrión nos muestra en su rápido desarrollo todas las fases por que atraviesan los seres orgánicos durante dilatada serie de siglos. Dado esto, para saber cómo apareció y se desarrolló en la historia de la humanidad un factor cualquiera de la vida de ésta, no hay mejor camino que estudiar su desarrollo en el individuo. Apliquemos este principio á nuestro asunto.

En cuanto el niño da señales de vida consciente, adviértese que experimenta placer ante ciertos objetos que ninguna utilidad inmediata le reportan. Así, por ejemplo, la luz, el canto, los colores, ciertos movimientos de los que le rodean, le producen alegría, por más que no satisfagan ninguna de las necesidades materiales que experimenta. Otros objetos, en cambio, sin razón aparente, le disgustan.

Andando el tiempo, despiértase en él cierta afición al ornato. Regocíjase cuando le ponen vestidos bonitos y de colores vistosos, y gústanle los juguetes en que halla tales condiciones. Más adelante comienza ya á distinguir lo bello de lo feo, y aplica con seguridad, aunque no con acierto

siempre, á los objetos estas palabras, cuya verdadera significación nadie le ha enseñado, pero que él asocia á las sensaciones á que corresponden, en fuerza del hábito.

Tenemos aquí ya los primeros rudimentos del sentimiento y del placer estéticos y de la afición al lujo y al ornato. Veamos ahora cómo el juego, nacido del ocio y de la necesidad de dar expansión á la fuerza nerviosa acumulada, viene á satisfacer estas tendencias instintivas y la que puede llamarse instinto de imitación.

El niño tiene de común con el animal el sentimiento de lo bello (que en él llega á ser consciente), y además el juego. El animal y el niño juegan en cuanto su organización se lo permite, y el juego se presenta en ellos como el ejercicio de una actividad que á ningún fin útil se aplica, pero que parece corresponder á una verdadera necesidad.

El salto, la carrera, el retozo, la lucha simulada, el grito sin objeto, son manifestaciones rudimentarias del juego, comunes al animal y el niño; pero el segundo introduce en sus expansiones un elemento propio: la imitación, que sólo se halla en los monos y en algunas aves. En cuanto el niño posee el lenguaje y goza de cierto grado de inteligencia, sus juegos tienen un carácter especialísimo: son imitaciones de la realidad.

A la necesidad de dar expansión á la actividad, se agregan entonces otras necesidades instintivas, confusamente sentidas. Tales son el amor al ornato (antes citado) que mueve al niño á engalanarse con trajes vistosos, arreos y armas, que copia de los que más llaman su atención en el mundo real; y el placer de la imitación, que encierra el sentimiento estético, el deseo de crear y el amor de la ficción. Copiar lo exterior, reproducirlo en libres y caprichosas formas, crear personajes y hechos ficticios, forjarse un mundo ideal y realizarlo exteriormente para gozar con la ilusión que esta creación fantástica produce, son elementos que constituyen el fondo del juego infantil, y en los cuales no es difícil descubrir los gérmenes del arte. Construir casitas y jardines, recortar figuras ó pintarlas, formar casas de muñecas, reproducir los lances de una batalla ó de una corrida de toros, ¿qué es sino el rudimento del arte plástico que reproduce las formas del mundo exterior, ó hacer en pequeño dramas, novelas y epopeyas que representen la

vida del hombre? Dese al juego conciencia clara de un fin y de una idea, y habrá aparecido el arte.

Pues lo que sucede en el niño debe haber sucedido en la humanidad. La humanidad niña ha jugado también, y estos primeros juegos han sido el germen del arte. El juego, aunado al amor del lujo y del ornato; el placer de imitar los objetos exteriores ó de crear libremente nuevos objetos; el afán inconsciente de producir bellezas análogas á las que excitaban la atención del hombre, fueron, sin duda, los orígenes históricos del arte.

El instinto social y la posesión del lenguaje debieron contribuir poderosamente á la aparición del arte. La comunicación de las inteligencias facilitó los procedimientos, acrecentó las ideas, y con el aplauso creó el estímulo que necesita el artista. El primer salvaje prehistórico que dibujó con destreza el perfil del rengífero excitó la admiración de sus compañeros, y á esta primera aparición del gusto y de la crítica siguió, como reacción necesaria, la del amor á la gloria, sin la cual el arte libre y creador no se concibe.

El sentimiento de lo bello, el placer de la imitación, el gusto del ornato prepararon el camino al arte. La necesidad de dar expansión á la actividad y el ocio fueron condiciones para su aparición. El juego surgió entónces, y por transformación necesaria y lógica, por evolución natural, nació el arte de estos elementos.

Cuando, dueño de armas y astucias suficientes para defenderse de las fieras, y al abrigo de un rudimento de organización social, pudo el hombre primitivo gozar del descanso, el sentimiento estético debió nacer en él. Ya antes existía bajo la forma del apetito sexual y presidía inconscientemente á la elección de la hembra; después se manifestó con mayor empuje.

Hirieron los sentidos y la fantasía del salvaje las bellezas del mundo que lo rodeaba. La luz, los colores, las formas bellas de los objetos causaron en su cerebro gratas sensaciones; deleitóse su vida con el canto de las aves, el murmullo de los arroyos y la voz majestuosa del inmenso Océano. Oscuro instinto le arrastró en pos de aquellos encantos, y ganoso de poseerlos, procuró imitarlos.

Entonces se despertó en él la afición al ornato. Quiso

para su cuerpo los colores del iris, las plumas de las aves, las pintadas pieles de las fieras, y creó una de las primeras formas del arte: la indumentaria. Pintó su rostro, cubrió su cuerpo de pieles y plumas, engalanóse con collares, pulseras, pendientes y diademas, llevó el ornato á su vivienda, á su frágil canoa, á sus guerreras armas, y en un punto surgieron la arquitectura, la escultura, la pintura y todas sus artes subordinadas y auxiliares.

Dueño de la palabra, halló en ella el hombre poderoso instrumento artístico. Quizá comenzó por querer emular al ave canora, y produjo el canto; quizá fué éste modulación de los espontáneos é instintivos gritos con que el salvaje manifestaba su alegría ó su furor; pero no cabe duda que el placer de gritar (tan común en el niño), el goce producido por el canto de los pájaros y el deseo de imitar á éstos, fueron los orígenes del canto, como lo fué de la música instrumental el casual descubrimiento de que, golpeando un objeto duro, ó chocando entre sí dos pedazos de metal, ó soplando en una caña, se producían fácilmente sonidos agradables.

Al mismo tiempo, el ocio y el placer de la imitación engendraban el juego y con él el arte. El amor al movimiento, aun sin objeto que lo haga necesario, producía el salto, la carrera, que sometidos á cierto ritmo, dieron origen á la danza. La imitación llevaba á los hombres á reproducir en burlas lo que hacían en veras, y la parodia de la caza y de la guerra creó la danza paródica y las primeras formas del arte dramático. Si el juego del niño es un drama en miniatura, el juego del hombre primitivo debió serlo también.

Pero la imitación no debió producir solamente las artes del movimiento y la palabra, sino las del diseño, al combinarse con el amor al ornato. Una feliz casualidad ó un prodigioso esfuerzo de ingenio hubieron de enseñar al hombre á reproducir con procedimientos artísticos los objetos naturales y aun á imaginar formas nuevas é inusitadas. Trazó entonces el hombre figuras de plantas y animales ó caprichosas líneas en su propio cuerpo ó en la superficie de tosca pizarra; grabó adornos en el mango de su hacha de piedra y su cuchillo de caza, en el palo de la flecha ó en la proa de la piragua; halló goce en reproducir á su capricho los objetos exteriores, y las artes del diseño nacieron entonces.

Por último (y seguramente en más superior grado de cultura) apareció la poesía. Alguien contó con animada y pintoresca frase la última batalla ó cacería de la tribu; alguien expresó á su amada con ardiente palabra sus afectos; en alguna danza paródica, en algún grupo de hombres que simulaban un combate, en alguna fiesta familiar trabáronse diálogos, forjáronse incidentes y episodios; en todos estos casos, la voz, excitada por el sentimiento, se confundió con el canto ó adoptó cierto ritmo agradable; y la poesía nació, como nace todo, no por esfuerzo de la reflexión, ni obra del ingenio, sino como producto espontáneo de una evolución lógica y necesaria de las fuerzas que actúan en la vida.

Así nace el arte; así el ciego sentimiento de lo bello en el animal se trueca en consciente en el hombre y se hace fecundo; así el instinto de la imitación, el amor al ornato, la afición al juego, concurren á las primeras manifestaciones de la actividad artística, aunados con aquella destreza que en el animal produce un arte inconsciente y rutinario, y en el hombre la creación grandiosa de lo bello. Por tan humildes comienzos se inicia lo que ha de ser más tarde rico florón y regalado fruto de la inteligencia humana; por serie tan extraña de gradaciones y matices se enlaza el lienzo portentoso de Velázquez con el diseño del rengífero que traza en la pizarra el salvaje primitivo; la colosal escultura de Miguel Angel con el adorno esculpido en el hacha prehistórica; la sonata de Beethoven y el canto de Bellini con la horadada caña y el rudo canto de los primeros tiempos; el drama de Shakespeare con la escena que en juego representan los primeros hombres; la enérgica estrofa de Lord Byron con el himno de guerra de la tribu bárbara; el Partenón majestuoso con la grosera choza del fiero troglodita; y aun estas grandiosas creaciones acaso tienen su primitivo y remoto origen, si no histórico, psicológico, en el confuso sentimiento de belleza que despertaron en el rudimentario cerebro del animal antediluviano los brillantes colores de la quebrada luz.

III.

Pudiéramos indagar ahora en qué orden aparecieron las bellas artes; mas ésta es empresa que acaso excede los límites de lo humano, y sólo nos es posible aventurar algunas conjeturas, sin otro valor que el de meras hipótesis.

Que el arte no es una transformación de la industria, como suele pensarse, parécenos cosa probada. Por más que parezca extraño, es frecuente que lo lujoso preceda á lo útil en los pueblos primitivos. Salvo aquellos artefactos de todo punto indispensables para la vida (armas, objetos de caza y pesca, instrumentos de labranza), los objetos útiles suelen ser precedidos de otros inútiles, cuya creación sólo se explica por el sentimiento artístico. El salvaje se pinta, se adorna, esculpe sus armas antes de vestirse y fabricar muebles útiles. Por extraño que parezca, el lujo, que acompaña á los grados más altos de la civilización, coincide también con sus orígenes.

Sólo un arte, la arquitectura, ha nacido de un fin utilitario, y ese arte es el que menos conserva su finalidad estética y más se confunde con la industria. Los demás han nacido simplemente de las causas antedichas. Ningún concepto de finalidad ha presidido á su aparición.

Las primeras manifestaciones de la escultura y la pintura son meros adornos y caprichos. La figura esculpida en el hacha ó diseñada en la pizarra prehistórica, á ninguna necesidad responde, como tampoco los colores con que el salvaje primitivo pintó su rostro ó tiñó sus armas y sus trajes. Nadie cantó ni construyó instrumentos por necesidad ni conveniencia. Ninguna razón de utilidad determinó la invención de las primeras danzas ni de los primeros himnos.

Que el primer arte fuera la arquitectura, parece indudable; pero entonces no era un arte, en la acepción estética de la palabra. ¿Cuándo nacieron los demás? Nadie lo sabe. Sólo de la existencia de la pintura y de la escultura nos

quedan testimonios en aquellas edades remotas; pero ¿qué fundamento tenemos para negar la coexistencia de las demás artes con las que dejamos mencionadas?

Probable es que todas nacieran á un mismo tiempo poco más ó menos; probable que el canto y la poesía precedieran á todas, por ser las que requieren menos manejo de materiales extraños al hombre, y probable también que les precediesen las restantes, por ser menos ideales y requerir menor desarrollo intelectual. Sobre todo esto, nada de cierto puede saberse. Después de todo, el hombre avanza por un camino cuyo comienzo y cuyo fin ocultan eternas é insondables sombras.

EL CONCEPTO DE LO CÓMICO. [1]

I.

Una de las cuestiones mas difíciles que en la Estética se ventilan es, sin duda, la determinación exacta de la idea de lo cómico. Mirado lo cómico por los estéticos con menos atención de la que realmente merece, es todavía una idea vaga é indecisa, frecuentemente confundida con otras que de ella esencialmente se distinguen, y no pocas veces excluída de las indagaciones estéticas, ó al menos relegada á lugar por extremo secundario.

Fijar con la posible claridad el concepto de lo cómico, determinar sus relaciones con otras ideas que la Estética considera (lo bello, lo feo, lo sublime, etc.), apuntar en ligero boceto sus diversas formas y sus manifestaciones en la realidad y en el arte, y estudiar la impresión que produce y el sentimiento que en quien lo contempla despierta, es el objeto que nos proponemos en este trabajo, no con la esperanza de resolver cuestión tan delicada y difícil, pero sí con la aspiración de allegar datos para resolverla.

Examinando atentamente la idea que tratamos de anali-

(1) Este trabajo es una refundición del discurso que presentó el autor en la Universidad Central para recibir el grado de Doctor en la Facultad de Filosofía y Letras. Se publicó en 1873 en el *Boletin Revista* que daba á la estampa la precitada Universidad. La presente reproducción ha sufrido muchas modificaciones.

zar, hallamos que lo cómico se reputa como una cualidad propia de diferentes objetos, relacionada más ó menos directamente con la que se denomina belleza y con las demas que á ésta se refieren, como las apellidadas fealdad, sublimidad, etc. Como consecuencia lógica de lo que dejamos sentado, advertimos que lo cómico es objeto que estudia la ciencia de la belleza, la del arte y todas las que de éstas se derivan.

Infiérese de esto que alguna relación une á lo cómico con lo bello, pues de otra suerte no se explicaría que fuese objeto que en la ciencia de la belleza se estudia, é importa por tanto que tratemos de averiguar en qué consiste esta relación; pero la lógica exige que antes de esto sepamos qué es lo cómico, pues sin ello no nos sería posible resolver el problema que aquí nos ocupa.

Si preguntamos al sentido común qué es lo cómico, nos dirá solamente que entiende por tal lo que produce, una vez contemplado, el fenómeno de la risa; definición subjetiva de que en esta como en otras materias, nunca pasa, porque generalmente no aspira penetrar en lo íntimo de los fenómenos que le ofrece á la experiencia. Pero esta contestación del sentido común no resuelve el problema, pues cabe preguntar todavía por qué tales objetos excitan la risa y cuáles no, y qué condiciones son necesarias en un objeto para producir este resultado. A esto no responde el sentido común, ó en caso contrario, se limita á indicar confusa y desordenadamente multitud de notas aisladas, y con frecuencia contradictorias. Fuerza es, pues, apelar á la ciencia para que satisfaga nuestros deseos.

Abundante copia de definiciones de lo cómico se hallan en los estéticos antiguos y modernos, y más en estos últimos, pues aparte de que los antiguos no conocieron la Estética como ciencia independiente, cuidáronse muy poco de determinar la naturaleza de lo cómico. Enumeremos las principales definiciones y tratemos de buscar en ellas la fórmula más exacta, procurando reunir las notas que les sean comunes, concertar, y si no es posible, separar las discordantes, y mirar continuamente á la experiencia para comprobar las teorías, pues la primera condición que una definición ha de tener es la de ser aplicable á todos los objetos que en la noción definida se comprendan.

Aristóteles, Cicerón, Quintiliano y la mayor parte de los escritores antiguos ven en lo cómico una deformidad, una fealdad, un defecto que no produce dolor, una desproporción ligera é inocente entre la idea y el hecho, entre lo que el objeto es y lo que realmente debiera ser.

Kant afirma que lo cómico consiste en colocarse voluntariamente en una disposición del espíritu en que se juzga de todas las cosas de otro modo que de ordinario, y sin embargo, según ciertos principios de razón.

Richter sostiene que es la contradicción entre los actos de la persona y la intención que la atribuímos.

Vischer declara que es la idea salida de su esfera y confundida en los límites de la realidad, de tal manera que ésta aparezca superior á la idea.

Solger dice que es la idea de lo bello, perdida en los accidentes y relaciones de la vida ordinaria.

Caniére supone que es una realidad sin ideas y contraria á las ideas.

Schlegel afirma que es la subjetividad puesta en contradicción consigo misma y con el objeto, y que manifiesta en sumo grado sus facultades infinitas y su determinación de libre albedrío.

Voituron dice que proviene de una desproporción chocante entre los medios y el fin; que es un esfuerzo inofensivo y desproporcionado al fin, realizado por un agente que se hace ilusión acerca de sus fuerzas.

Levêque entiende que es la fuerza (grande, mediana ó pequeña) obrando de tal suerte que el orden se infrinja, ligera aunque sensiblemente.

Dumont opina que es todo objeto del cual tiene el espíritu que afirmar y negar á la vez la misma cosa, ó en otros términos, lo que determina nuestro entendimiento á formar simultáneamente dos relaciones contradictorias.

Por último, otros muchos escritores modernos definen lo cómico como un intencionado desequilibrio en el conjunto de la obra artística, del que resulta una estudiada desproporción y falta de armonía; como el predominio de la forma sobre la esencia ó de lo sensible sobre lo ideal; como la perturbación de lo esencial por el accidente; como el contraste entre la idea y el hecho, entre lo finito y lo infinito, entre lo esperado y lo sucedido; como un contraste cualquiera,

ignorado por el sujeto en que se verifica; ó como la desproporción que la vida del individuo muestra en ocasiones entre lo que debiera suceder, según su intención, y lo que en realidad sucede, mediante el accidente, ó entre el fin que debiera cumplirse y las fuerzas á quienes toca su realización, esto es, entre el esfuerzo y el resultado.

De todas estas definiciones tan diversas, y en su mayor parte demasiado metafísicas, resulta una nota común que puede señalarse desde luego como característica de lo cómico, y formularse del modo siguiente: *en lo cómico hay siempre un desequilibrio, una desproporción, manifestada por lo general bajo la forma del contraste, que altera el orden natural y constante de las cosas.*

Podrán variar las apreciaciones de los escritores citados acerca del modo como se verifica este desequilibrio, de los elementos que en él intervienen, y de los efectos que causa; pero lo constante en todos sus juicios es que el desequilibrio, la desproporción, el desorden, es la nota característica de lo cómico.

Tenemos, pues, una base para esclarecer la idea que estamos analizando; pero que esta base no es suficiente para dar por formado el concepto de lo cómico. La razón es obvia: la más sencilla observación muestra que si todo objeto, á que llamamos cómico, está desordenado ó desproporcionado, no todo desorden es cómico, como fácilmente lo prueba la experiencia.

El mar tempestuoso, los árboles agitados por el huracán, las llanuras inundadas por una furiosa avenida, son ejemplos del desorden en lo físico (al menos, del desorden aparente, del desorden estimado como tal por nuestro juicio subjetivo); el hombre arrebatado por la pasión; los pueblos destrozados por implacable guerra; los individuos entregados al vicio ó al crimen, son también ejemplos del desorden en lo moral. Y sin embargo, nadie, por ignorante que sea, se atreverá á sostener que en cualquiera de los casos mencionados se reconoce la existencia de lo cómico. La desproporción, el desequilibrio, el contraste pueden, asimismo, realizarse sin que lo cómico se produzca. Un edificio construído sin simetría, un cuerpo humano lisiado ó incompleto, son objetos en que la desproporción ó el desequilibrio existen, sin que por ello lo cómico aparezca. Asi-

mismo, multitud de obras artísticas y literarias ofrecen ejemplos sorprendentes de contrastes que nada tienen de cómico: tal es el último acto de *El Rey se divierte*, de Víctor Hugo, ó el de *Lucrecia Borgia*, del mismo autor.

En los diferentes ejemplos que dejamos consignados, la desproporción, el desequilibrio, el contraste engendran un desorden que en unos casos recibe el nombre de *sublimidad*, en otros el de *fealdad*, en otros el de efecto *trágico* ó *dramático;* en ninguno el de cómico. No es, pues, la nota que hemos encontrado la que puede distinguir y caracterizar por sí sola lo cómico; podrá ser el género próximo de su definición, pero en manera alguna su última diferencia. Fuerza es, por tanto, que continuemos el análisis.

La experiencia nos dice que *lo cómico solamente se produce en la vida de los seres dotados de inteligencia y sensibilidad.* Los astros, los paisajes, los fenómenos naturales, las piedras, las plantas, podrán ser feos, pero nunca ridículos ó cómicos. En este punto la opinión del sentido común es universal é invariable.

Únicamente en los animales y en los hombres reconocemos la existencia de lo cómico, y si en sus manifestaciones nos fijamos, pronto advertimos que siempre procede de actos voluntarios de dichos seres. En tal sentido, podemos afimar que *lo cómico pertenece al espíritu*, por más que necesariamente en el cuerpo se refleje.

Es cierto que producen risa ciertas formas desproporcionadas ó imperfectas de los cuerpos; pero aparte de que esto sólo se observa en los animales ó en los hombres, pues nadie se ríe de una planta mal formada ó falta de proporción, hay que tener en cuenta que lo feo, cuando no llega á ser repugnante ú horrible, casi se identifica con lo cómico y también hace reir. Pero la verdadera emoción cómica siempre es producida por actos voluntarios de seres más ó menos inteligentes. Y como la actividad voluntaria es producto de lo que denominamos espíritu, nuestra doctrina no queda destruída por la observación que apuntamos aquí.

Para confirmar lo que decimos, basta fijar la atención en el animal en que más se produce lo cómico, que es el mono. No es, en verdad, el cuerpo del mono lo que nos causa risa y nos parece cómico; monos hay de proporcionadas formas, hermoso pelaje, y hasta agradable fisonomía, que no sólo

no son ridículos, pero ni siquiera feos. Un mono disecado, dormido ó en estado de perfecto reposo, no es risible; es más: ciertos monos superiores, como los antropoideos, antes que risa, producen admiración y aun simpatía, sin que falten especies, como el *gorilla*, por ejemplo, que excitan el sentimiento del terror. ¿Qué es, pues, lo que en el mono parece ridículo?

Supongamos un mono que, amaestrado por un titiritero, hace evoluciones militares, toca instrumentos músicos y remeda las acciones humanas, vestido con estrambótico traje de chillones colorines. Este mono es ridículo y produce en nosotros el sentimiento de lo cómico. Pero ¿es su cuerpo, son sus formas físicas lo que hace reir, ó más bien el desorden en que lo pone su amo, al adaptar á su figura el traje humano y obligarle á imitar torpe y grotescamente las humanas acciones? Indudablemente lo ridículo es lo segundo, y la prueba es que, despojado el mono de sus atavíos y pacíficamente recostado en su jaula, cesa de parecer ridículo, sin que se hayan alterado en lo más mínimo sus formas. Es, pues, evidente que en este caso lo ridículo no es el cuerpo del mono, sino los actos voluntarios que realiza bajo el mandato del hombre y que forman cómico contraste con su carácter y sus formas.

Lo mismo se observa cuando el mono, en virtud de su propia espontaneidad, hace movimientos y gestos que nos parecen ridículos. Todos estos actos son productos de la actividad espiritual del mono, por más que se traduzcan en fenómenos materiales, y comprueban por tanto nuestra tesis. Lo cómico coincide, pues, con las manifestaciones del espíritu (y puede decirse que con las superiores), y no se produce en lo puramente físico, en el sentido concreto que á esta palabra damos. *Lo cómico es un fenómeno de la vida espiritual.*

Muéstranos la experiencia otro nuevo carácter de lo cómico. Este carácter es que lo cómico siempre es accidental y transitorio; no tiene permanencia en los seres en que se produce; no es lo que llamamos una cualidad. Dejando á un lado toda cuestión sobre la objetividad de lo bello y de lo feo, es indudable que (al menos su aparición fenomenal) los objetos que llamamos feos y bellos, nos parecen constantemente tales, con leves excepciones. Pero esto no sucede

nunca con lo cómico. Ningún ser es permanentemente ridículo, y así lo muestra la experiencia y lo afirma el sentido común.

El sentido común, con efecto, habla de seres bellos y feos, pero no de seres cómicos ó ridículos; y si algún individuo afirma, al parecer, lo contrario, fácil es notar que el carácter cómico que le atribuye es en realidad accidental y transitorio. La facilidad con que para el sentido común pasa un objeto de la categoría de bello, sublime ó feo á la de cómico ó viceversa; la circunstancia de que casi siempre coloca lo cómico en las situaciones, en los hechos, nunca en lo permanente; la gráfica frase: *ponerse en ridículo*, que muestra la accidentalidad de lo cómico de un modo tan elocuente, son pruebas terminantes del carácter especial que á lo cómico acabamos de asignar conforme á las afirmaciones repetidas del sentido común.

La experiencia revela á cada paso este carácter de lo cómico. Lo cómico en la realidad es siempre un hecho, un estado, un pasajero accidente de la vida; pero jamás constituye cualidad permanente ni afecta á la totalidad del sér en que se produce. Cuando otra cosa se afirme, puede asegurarse que se confunde lo cómico con lo feo. Fácil sería comprobar esta opinión nuestra con diferentes ejemplos de objetos ó situaciones cómicas; mas, para no ser prolijos, nos bastará observar que en las más acabadas creaciones del arte lo cómico no afecta á la totalidad del sujeto, ni arraiga en él de un modo permanente, constituyendo sólo un estado, una posición determinada y transitoria. Don Quijote, por ejemplo, aparece cómico sólo en una relación y en determinados momentos, y el singular estado que en él produce lo cómico pasa al cabo y halla término, perdiendo el sujeto todo su carácter ridículo. Podemos, pues, añadir esta nota á las que hemos hallado: *lo cómico es por su naturaleza accidental, relativo y transitorio, nunca permanente; no es una propiedad del sér, sino un simple estado, una posición concreta, producida por pasajeras y determinadas circunstancias, que no afecta á la totalidad del sér en que aparece.*

De lo que acabamos de decir se deduce fácilmente un importante corolario. Si lo cómico es un desequilibrio y una desproporción, es evidente que produce un desorden, y si

lo cómico es accidental y transitorio, el desorden que produzca ha de serlo también; consecuencia de grande interés, pues mediante ella podemos distinguir lo cómico de lo feo, con lo cual tan frecuentemente se confunde. La distinción, con efecto, es facilísima y puede formularse en términos muy claros, diciendo que lo cómico es el desorden transitorio, y lo feo el desorden permanente, lo cual proviene de ser lo cómico un mero estado, y lo feo una propiedad, al menos el resultado de un conjunto de propiedades, en lo que puede tener de real y objetivo.

Algunos estéticos intentan establecer relaciones entre lo cómico y lo sublime, teniendo en cuenta el aforismo vulgar de que: *de lo sublime á lo ridículo no hay mas que un paso*; y en la doctrina, muy generalizada, de que en lo sublime, como en lo cómico, hay desproporción, desorden y desequilibrio. Pero esta desproporción en lo sublime es más aparente que real, más subjetiva que objetiva, y proviene principalmente de no caber dentro de la representación sensible del sujeto la grandeza y fuerza del objeto; lo cual ciertamente no acontece en lo cómico. Respecto á que de lo sublime se pase fácilmente á lo cómico, debemos decir que esto no es debido á que haya esencial relación entre ambas ideas, sino á que, por virtud de circunstancias que pudieran llamarse históricas, es fácil la transición de lo uno á lo otro, sin que esto implique verdadera semejanza.

Fuerza es reconocer, sin embargo, que tanto en lo sublime como en los actos y momentos de la vida á que llamamos dramáticos y trágicos, se producen, igualmente que en lo cómico, desequilibrios, desproporciones, contrastes, desórdenes, también pasajeros y accidentales con frecuencia, pero que nada tienen que ver con lo cómico, ni producen en el contemplador los efectos que éste. Indícanos esto la necesidad de añadir una nota más á las ya encontradas, para formar el concepto de lo cómico.

Que lo cómico es siempre el resultado de una perturbación accidental y transitoria producida en la vida de los seres inteligentes, y debida á un desequilibrio, dicha desproporción ó contraste, es cosa que no ofrece lugar á duda; pero no es menos evidente que esta perturbación, este desequilibrio, este contraste necesitan algún carácter especial para producir lo cómico. No es cómica, con efecto, toda pertur-

bación accidental y pasajera en la vida de los seres inteligentes, antes suele ser dramática, trágica, y en ocasiones sublime.

La experiencia nos muestra que la perturbación que engendra lo cómico, el desequilibrio, el contraste, la desproporción que éste entraña, tienen como carácter propio el de ser leves, insignificantes en su resultado y consecuencias. Un hombre que camina apresuradamente cae al suelo; si en su caída no se hace daño, el suceso es cómico y produce risa, porque esta perturbación de sus planes, este contraste entre la prisa que llevaba y el fruto que logra de ir tan ligero, nos regocija y hace reir, pero la caída no nos afecta, por la insignificancia del resultado. Pero si en la caída se fractura una pierna, el suceso es trágico y no cómico, porque la perturbación producida trae consigo el dolor y la desgracia. De igual manera, Don Quijote derribado por los molinos, resulta cómico, pero si muriera del golpe, la novela festiva se convertiría en tragedia dolorosa. *Lo cómico es, pues, una perturbación que no causa dolor ni mal y cuyas consecuencias son leves é insignificantes.*

Reuniendo ahora todas las notas halladas, es posible formar un concepto de lo cómico, definiéndolo como *una leve perturbación accidental y transitoria, debida á una desproporción, desequilibrio ó desorden que se manifiesta por lo general bajo la forma de contraste, y que se produce en la vida de los seres inteligentes, sin engendrar dolor ni mal, ni producir graves cosecuencias, y que, percibida por el espíritu humano, causa en el contemplador un sentimiento de placer y regocijo que se traduce en el fenómeno fisiológico que se llama risa.*

Estos son, sin duda, los caracteres generales de lo cómico; pero conviene tener en cuenta que, sobre esta base común, se manifiesta bajo las formas y con los caracteres más diversos, y que, por consiguiente, el estudio de lo cómico no puede ser completo mientras á la definición general no acompañe el análisis detenido y profundo de sus particulares manifestaciones en la realidad y en el arte.

II.

¿Lo cómico existe en la realidad, ó es una mera concepción del espíritu? He aquí una cuestión que se nos impone antes de examinar lo que se llama cómico real. A nuestro juicio, la respuesta es fácil. No siendo lo cómico una propiedad permanente de las cosas, como ya hemos dicho, no podemos ver en él una entidad, ni una categoría, sino solamente la causa de una impresión especial que en nosotros se produce, causa que consiste en ciertos estados, actos y posiciones particulares de los seres inteligentes.

¿Pero el sentimiento de lo cómico es siempre debido á algo real, exterior á nosotros? ¿El objeto que llamamos cómico es en sí ridículo siempre, ó su ridiculez nace del modo que tenemos de considerarlo? Cabe contestar á esta pregunta de dos maneras; es decir, afirmativa ó negativamente, según los casos; pues si en no pocas ocasiones hay en el objeto verdaderas ridiculeces, en no pocas lo ridículo sólo existe en el espíritu del que lo contempla.

Hay, sin duda, actos, situaciones, determinaciones de las fuerzas del espíritu que son cómicas en todas las circunstancias posibles, porque entrañan una verdadera contradicción y una perturbación notoria. Don Quijote, tomando por ejércitos los rebaños y por gigantes los molinos y lanzándose á temerosas peleas, montado en un mal rocín y armado con armas enmohecidas, es objetivamente ridículo; pero el móvil que le impulsa, risible en el siglo XVI, hubiera sido heroico y razonable en el XIII. La simple oportunidad, la moda, el punto de vista del contemplador, bastan para dar cualidad cómica á lo que en sí no la tiene, y en casos tales no puede afirmarse que lo cómico es objetivo. En todo caso, por lo demás, lo cómico, como lo bello, lo feo y lo sublime, se da y manifiesta en la relación de sujeto á objeto, siendo en éste sólo virtualidad de producir la impresión cómica, merced á ciertas condiciones del objeto y á la relación en que éste se constituye con el sujeto, cuya ac-

ción sobre el objeto no es tampoco extraña á la aparición de lo cómico.

Existe, pues, lo cómico en la realidad, y aparece también en el arte, con lo cual no decimos que arte y realidad sean cosas opuestas, ni siquiera distintas; pero sí declaramos, ateniéndonos á la fraseología vulgar, que lo cómico se produce bajo dos formas: como extraño á la acción creadora del hombre, ora provenga realmente de causas naturales, ora de aprensiones subjetivas involuntarias; y como libre producto de la creación artística. Distínguese lo cómico real de lo cómico artístico en varias cualidades esenciales. Esta distinción es tan importante que acaso convendría designar á entrambas manifestaciones de lo cómico con nombres diferentes. Esta diversidad de calificativos (existente ya, aunque de un modo confuso é indeterminado, en el lenguaje vulgar) aun no ha tomado carta de naturaleza en la Estética; no obstante, existe de hecho, y el uso común distingue lo ridículo de lo cómico, dando el primer nombre á lo cómico real y el segundo á lo cómico artístico. Por esta razón no se dice de una pieza dramática que es ridícula, sino cómica, y en cambio de las personas y de los hechos de la vida real no se dice que son cómicos, sino ridículos, aunque á veces se confunden ambas calificaciones. Etimológicamente hablando, cómico, que se deriva de comedia, debe aplicarse á lo cómico artístico, y ridículo, que significa lo que excita risa, es nombre propio de lo cómico real. Sería, por tanto, conveniente distinguir ambas cosas en el lenguaje y dar á la noción abstracta de lo cómico (real ó artístico) el nombre de *risible*.

La primera distinción entre lo cómico real y lo cómico artístico es que en aquél no se da, por lo general, elemento alguno de belleza, y en el segundo sí. Fúndase esto en dos razones: primera, que siendo la belleza el fondo y el fin del arte, lo cómico artístico se produce en medio de una realidad bella, á la que perturba, pero de la cual en algún modo participa; segunda, que lo cómico, al ser concebido y representado por el artista, ha de revestir al manifestarse una forma bella, que no es propia de él, pero sí del artista que lo produce. Así, en una comedia no es lo bello la situación cómica, pero sí la manera de presentarla, la forma en que se desenvuelve y la acción dramática en que aparece; como

en una caricatura, no hay belleza en las desproporcionadas ó exageradas formas del dibujo, pero sí en la concepción festiva é intencionada del artista y en la manera de representarla.

La segunda distinción entre lo cómico real y lo cómico artístico consiste en que éste es hijo de la voluntad del que lo produce, y aquél es independiente y aun contrario á ella. En lo cómico artístico hay por parte del sujeto intención deliberada de causar risa, al paso que en lo cómico real este resultado se produce contra la voluntad del agente, pues nadie se pone en ridículo por su gusto. Tan cierta es esta distinción, que si en la vida real lo cómico parece engendrado por la voluntad, al punto se trueca en cómico artístico, más ó menos perfecto. Cuando en una reunión de amigos, por ejemplo, uno de ellos se entretiene en hacer gestos para que los demás se rían, esta manifestación de lo cómico se reputa artístico, por cuanto es voluntaria en el sujeto, y no cede en menoscabo de la dignidad de éste, mientras que si así no fuese, el sujeto sería objeto de mofa y escarnio.

Despréndese de aquí que una cualidad necesaria de lo cómico real es la inconsciencia del sujeto, su completa ignorancia del desorden de la situación en que se coloca. Por esta razón la risa que una acción ridícula, involuntariamente cometida, ocasiona, cesa en cuanto el sujeto reconoce el carácter de su acción, y consecuente con ello, se rie de su error. Por el contrario, cuando mostrada al agente la ridiculez de su acción, insiste en considerarla razonable, el efecto cómico sube de punto, por agregarse á la ignorancia la presunción necia y la impenitencia del sujeto.

Distínguese, además, lo cómico real de lo cómico artística en que, si bien ambos producen en el contemplador el efecto especial de alegría y placer que se revela en la risa, en lo cómico artístico la impresión de placer es mayor y más pura y desinteresada que en lo cómico real, al paso que en éste suele mezclarse con el placer una impresión penosa y desagradable, y aun ser el placer mismo interesado y con frecuencia ilícito. Débese esta diferencia de impresiones á que el elemento bello que en lo cómico artístico existe es causa de que á la impresión cómica se una casi siempre la emoción estética, y á que lo cómico real está más próximo

á lo feo (y en ocasiones á lo malo), y como lo feo causa disgusto, y lo malo horror, la combinación de elementos feos y malos con los cómicos disminuye el placer, y á veces lo hace ilícito; si por ventura nos reimos con cierta complacencia del mal ajeno, aunque sea leve, en cuanto hace algo de irrisible, ó hallamos satisfacción en la posición ridícula del sujeto, si éste es nuestro enemigo personal. Cuando, por ejemplo, un hombre se cae en la calle, sin hacerse daño, los que presencian la caída se ríen; pero es indudable que se reirían más y de mejor gana si el hecho se verificase en un sainete, pues aparte de que el temor de que el caído se cause daño algo disminuye el placer, la impresión agradable que se experimenta es en el teatro más pura y lícita, pues siempre hay algo poco plausible en reir de la desventura del prójimo, por insignificante que sea. Es, pues, evidente que, aparte de que la emoción estética no acompaña á la impresión causada por lo cómico real, puede haber en ésta mucho de ilegítimo en ciertos casos y el placer que produce no siempre es tan puro y desinteresado como en lo cómico artístico.

Veamos ahora cuáles son las formas principales de lo cómico real; y decimos las principales, porque fuera de todo punto imposible enumerarlas todas. Para esto, partiendo de la base de que las manifestaciones más importantes de lo cómico son humanas, y prescindiendo por tanto de lo cómico en el animal, hallamos que lo cómico puede ser *corporal* ó *espiritual*, según que se produzca en cualquiera de los dos fundamentales aspectos que en el sér humano distinguimos.

Lo cómico corporal es muy difícil de determinar, y se confunde frecuentemente con lo feo. Siendo lo cómico accidental por naturaleza, es evidente que no lo constituyen la irregularidad de las facciones ni la desproporción de los miembros, pues este desorden permanente no es cómico, sino feo. Así un enano, un jorobado, un chato, un narigudo, no son cómicos. Se dirá, sin embargo, que estos defectos suelen excitar la risa; pero ó bien esta risa es una cruel manifestación de indignos sentimientos, y nada supone en este caso, ó se debe, no al defecto físico, sino á la situación ridícula en que éste coloca al individuo, cuando no á la obstinación del defectuoso en no conocer su falta. Así, un enano

que baja la cabeza para no tropezar en una puerta, ó un jorobado que presume de Tenorio, son ridículos, no por su defecto físico, sino por conducirse como si no lo tuvieran.

Lo cómico corporal verdadero es solamente el gesto, que ya se encuentra en los monos. Cuando el gesto es voluntario y se hace con intención deliberada de causar risa, pasa á la categoría de cómico artístico; si no lo es, en su cualidad de desorden accidental y pasajero es verdaderamente cómico.

Pueden también considerarse como formas de lo cómico corporal, pero sólo en una relación secundaria, la ridiculez de los vestidos y la de los ademanes y maneras, siempre que no sean voluntarios. Pero las maneras son ridículas, no en sí mismas, sino en relación con el carácter, posición y demás circunstancias de la persona, ó con el tiempo y lugar en que se producen. Y con respecto al vestido, su ridiculez nace, ó de que prueba en quien lo lleva afectación ó mal gusto, ó en que es anacrónico y choca con los usos recibidos. Sujeto á las exigencias de la moda, pasa con rapidez pasmosa de bello y elegante á ridículo ó viceversa, condición que confirma, no sólo el carácter de accidentalidad que á lo cómico distingue, sino lo mucho de subjetivo que hay en él, pues en tales casos, más que el objeto, suele estar lo cómico en el sujeto que contempla y juzga á aquél.

Lo cómico espiritual (mucho más importante que el anterior) aparece en las propiedades y caracteres de las personas en cuanto se traducen en hechos, y consiste, por tanto, en una determinada posición de las propiedades ó del carácter de la persona en la cual se dan las condiciones peculiares de lo cómico. Inútil es decir que, al hablar aquí de cómico espiritual, no negamos el aspecto físico de estas manifestaciones de lo cómico, y sólo queremos significar que es el que se refiere á los fenómenos psíquicos, y en ellos se manifiesta.

Lo cómico, en cuanto dado en la actividad del espíritu, puede afectar á todas las fuerzas y funciones de éste, ó al conjunto de sus maneras de ser, y puede dividirse, según esto, en *intelectual*, *sensible* ó *afectivo*, *volitivo* ó *moral*, y *característico*.

En la imposibilidad de enumerar las variadas y numerosas manifestaciones de lo cómico espiritual, diremos, recor-

dando anteriores opiniones nuestras, que en la mayor parte de ellas se observa un desequilibrio, una desproporción que por lo general engendra un contraste. El desorden que de aquí nace ha de ser leve, accidental, pasajero, no producir consecuencias dolorosas y ser desconocido por el sujeto.

Es de notar que en esta manifestación de lo cómico hay mucho de subjetivo y mucho también que pende de circunstancias extrañas al agente. Tanto es así, que la intervención de una de estas circunstancias basta á veces para alterar la cualidad del hecho y trocarlo de cómico en bello, sublime, trágico ó viceversa; no siendo menos cierto que el punto de vista en que se coloca el contemplador influye no poco en la calificación de un hecho que, no siendo en sí cómico, aparece como tal.

De aquí tres elementos muy importantes de lo cómico, en cuanto se manifiesta en la vida psico-física, individual y colectiva, de los seres inteligentes. Estos elementos son:

Primero. La relación del hecho con el tiempo y lugar en que se verifica. Así, la inoportunidad, la extemporaneidad, la inconveniencia pueden, en reducidas proporciones, trocar en cómica una acción que en sí misma no lo es. De aquí lo que se llama *anacronismo de tiempo y de espacio*, ó falta de conveniencia y producción de extraño contraste, entre el acto y el lugar ó tiempo en que se verifica. Don Quijote es un ejemplo notable de esto.

Segundo. El éxito ó resultado de la acción. Esta condición es tan importante, que puede cambiar por completo la cualidad de un hecho. En muchos casos lo heroico puede convertirse en ridículo por esta circunstancia, y viceversa.

Tercero. La moda, la opinión reinante, el punto de vista del espectador. Así, opiniones, sentimientos y actos que en sí no son ridículos, lo parecen, y por tales pasan, cuando forman chocante contraste con la idea que impera en la sociedad. Esto se observa principalmente en el terreno de las costumbres, de las ceremonias y actos de cortesía, en el arte y la literatura, etc.

Pero, aparte de lo cómico que es debido á la acción de estos elementos, existen realmente contrastes y desproporciones que lo engendran. Así, en la esfera de la actividad intelectual, la ignorancia llevada al extremo es ridícula por el contraste que forma con lo que todos reconocen como

verdadero; la ignorancia acompañada de presunciones es cómica por el contraste entre lo que el sujeto ignora y lo que se precia de saber; la pedantería, ó exageración empalagosa de la propia suficiencia, la vanidad exagerada y todas las demás manifestaciones de la necedad son cómicas por la misma razón.

Iguales causas engendran lo cómico en la esfera de la sensibilidad. Cuando entre el objeto del afecto y el afecto mismo hay una desproporción notable; cuando un motivo pequeño ó insignificante causa un sentimiento exagerado; cuando, en suma, se produce un desequilibrio entre el sentimiento y lo sentido, lo cómico aparece. Así, son cómicos el falso idealismo (quijotismo), la zalamería, la sensiblería, el romanticismo exagerado, etc.

La chocante oposición entre los medios y el fin, ora sean pequeños aquéllos y grande éste, ora lo contrario, produce lo cómico en la esfera de la voluntad y de la acción. Pero en el primer caso (cuando el fin es grande y los medios pequeños), es fuerza que el resultado de la acción no sea favorable para el agente, ni tampoco doloroso, pues entonces podría producirse lo heroico, lo sublime ó lo trágico. Dentro de estas condiciones, es también cómico el contraste entre lo que el sujeto piensa y quiere hacer y lo que resulta efectuado. De igual manera, la vacilación excesiva, el temor exagerado de los obstáculos, el miedo, y todas las demás circunstancias que, sin razón fundada, paralicen ó imposibiliten la acción, pueden también considerarse cómicos.

Finalmente, lo cómico característico es producido por el contraste entre lo que debiera ser el carácter de la persona, dada su naturaleza ó su posición social, y lo que es en realidad. Así, es cómica la presencia en un sexo de las cualidades propias del otro (hombres afeminados y mujeres varoniles, si bien éstas pueden en ciertas circunstancias ser, por esto mismo, sublimes ó trágicas, en vez de cómicas). Así lo es el contraste entre las condiciones y la posición del individuo (un militar tímido, un sacerdote belicoso, por ejemplo), ó entre lo que el individuo es y lo que cree y quiere ser (errores en la vocación, desconocimiento del propio carácter, etc.).

Inútil es decir que lo cómico puede producirse en las

colectividades como en los individuos y que penetra en todas las esferas de la actividad humana, como son la ciencia, el arte, la política, la religión, etc. Así, la adoración de un fetiche ó de un animal inmundo puede considerarse como cómica, y otro tanto puede decirse de multitud de prácticas y creencias supersticiosas. Las exageraciones de ciertos sentimientos que juegan papel importante en la vida pública, como el patriotismo, el amor á la libertad, el sentimiento aristocrático y monárquico, engendran con frecuencia lo cómico (patriotería, populachería, infatuación nobiliaria, servilismo cortesano, etc.). Prodúcelo también el exagerado idealismo en la ciencia y en la vida, y no pocas veces lo han engendrado en el arte y las letras la afectación y el mal gusto. El culteranismo, la época de las *Preciosas*, los tiempos de las fingidas Arcadias y de la afectada poesía pastoril, el romanticismo melenudo de 1830, son manifestaciones evidentes de lo cómico en la literatura, como lo es en el arte, por ejemplo, la época de Churriguera y del estilo *rococo*. Las utopias socialistas de 1848 (Sansimonianos, Faurrieristas), multitud de sectas religiosas y políticas, doctrinas filosóficas como el espiritismo, por ejemplo, son también manifestaciones de lo cómico en la vida colectiva, y no hay que decir que aun en el desarrollo y vida histórica de los pueblos y en el carácter de los mismos puede lo cómico producirse.

III.

Entra lo cómico artístico más de lleno que lo cómico real en el dominio de la Estética. Con efecto, en lo cómico artístico se dan elementos de belleza que generalmente no existen en lo cómico que la realidad á cada paso nos ofrece.

Dijimos anteriormente que lo cómico artístico no es producto de la irreflexión ó de la inconsciencia del sujeto, como lo cómico real, sino hijo de su voluntad consciente. Al paso que en lo cómico real el sujeto no se propone realizar-

lo é ignora que lo realiza, en esta otra esfera de lo cómico sucede lo contrario, y bien sea lo cómico representado con el simple propósito de causar placer al espíritu, ó como medio para lograr más altos fines, siempre el artista que lo produce tiene plena conciencia de ello. Por tales razones, podríamos distinguir lo cómico real de lo artístico, llamando al primero *cómico involuntario é inconsciente* y al segundo *consciente y voluntario.*

Dos formas principales, á que pueden reducirse todas las demás, suele afectar lo cómico artístico. Puede éste, en efecto, limitarse á reproducir lo cómico real, más ó menos idealizado, ó bien, por un esfuerzo, meramente subjetivo y enteramente arbitrario, de la voluntad, hacer aparecer lo cómico allí donde en realidad no existe, suscitando en el objeto real una contradicción, un desorden que sólo tiene fundamento en el capricho del artista. Esta forma de lo cómico artístico—que con razón estima un escritor ilustre como rebelión de la voluntad contra las leyes constantes y reales de la razón—es la fuente principal de una multitud de producciones cómico-artísticas importantes, como la parodia, la caricatura, la sátira, etc. Esto mismo aparece en la vida real en lo que se llama ironía, sarcasmo, mofa, humor, etc.; mas no puede estimarse como verdadera aparición de lo cómico real, por ser constantemente la manifestación de un fenómeno subjetivo, ni deja de tener siempre algo de artístico, aun cuando espontáneamente se produzca en el comercio diario de la vida.

Todas las manifestaciones de lo cómico real que dejamos expuestas tienen cabida en lo cómico artístico, que se limita á reproducirlas y representarlas y que puede llamarse, por tanto, *cómico artístico reproductivo ó representativo.* Generalmente, en esta forma de lo cómico, el artista realiza su objeto retratando los diferentes tipos de lo ridículo y reproduciendo las variadas situaciones del sujeto cómico, no solamente como son en la realidad, sino dándoles proporciones algo exageradas, que constituyen la idealización posible de lo cómico. El tipo cómico, esto es, la personificación de las cualidades y acciones cómicas de una sola clase, producidas en variedad de individuos, en un solo sujeto ideal, que las reune todas en el más alto grado posible de perfección, es la forma más acabada de esta manifestación artística de lo

cómico. Muestras de esto son, por ejemplo, en las artes del diseño, las caricaturas en que la alteración de las proporciones del cuerpo humano no traspasa los límites de la realidad posible, ó en que lo ridículo no es tanto la figura como la situación de los personajes: otro tanto se observa en ciertos cuadros de intención satírica. También son ejemplos de esto en el arte literario las comedias, novelas, sátiras, epigramas, etc. en que, sin descender á lo bufo, se retratan los vicios y ridiculeces sociales, bien en forma descriptiva, bien personificándolos en tipos risibles, como el *Avaro* de Molière, ó se presentan situaciones cómicas, sin intención crítica ni más propósito que excitar la risa del público.

Mayor importancia tiene quizás la otra forma de lo cómico artístico, que pudiera denominarse *cómico artístico humorístico*, y que da origen á multitud de formas secundarias.

Esta especial manifestación de lo cómico, en la cual el artista se complace en fingirlo allí donde no existe, ya rebajando el ideal, ya perturbando la realidad con la intervención de un accidente que su voluntad suscita; esta complacencia de nuestro espíritu en contradecir momentánea y arbitrariamente aquello que como bello y bueno reputamos, puede adoptar formas variadísimas, que pueden reducirse, sin embargo, á una sola: la alteración de los elementos esenciales de la realidad que se quiere contradecir; alteración que se produce, bien por la inversión del orden natural de estos elementos, bien por la supresión de alguno, bien por la adición de otro que les sea extraño y repulsivo, bien por la combinación irregular de algunos de ellos. Estas formas varían según el arte en que lo cómico aparece, pero en casi todas domina ese desequilibrio, esa perturbación que se llama contraste, y que es el recurso principal de que el artista dispone para la realización de sus propósitos. Ejemplos de esta forma de lo cómico son en las artes del diseño las caricaturas en que las proporciones del cuerpo humano se alteran exageradamente, en que se juntan en una misma figura miembros de diferentes animales, en que se retratan en situación ridícula los personajes más graves y las instituciones más respetables, etc.; ejemplos son en el arte literario las sátiras en que, por mero capricho y sin intención moralizadora ó crítica, se ridiculiza lo que acaso

merece respeto, ó al menos no es risible en sí, los poemas heroi-cómicos en que se parodian los poemas heroicos ó se hace escarnio de ideales históricos, y las obras dramáticas y novelas de análogo carácter.

Antes de examinar brevemente las diversas manifestaciones de lo cómico en las artes, conviene que distingamos lo cómico artístico de lo gracioso, de lo festivo y de lo grotesco ó bufo, con los cuales frecuentemente se le confunde.

Lo gracioso puede ser cómico, pero no siempre lo es. La gracia consiste principalmente en la facilidad y elegancia de los movimientos ó en la expresión animada y picante de la fisonomía y del gesto (gracia física ó sensible), ó en la facultad de concebir y expresar con ingenio y vivacidad lo que se piensa ó siente (gracia espiritual). Cuando un hombre tiene un ingenio vivo y chispeante, observación delicada y fina, fantasía brillante y ligera, y expresa fácil y elegantemente estas condiciones de su espíritu en su conversación ó en sus escritos, de tal suerte que excite constante placer en quien lo escucha, se dice de él que es gracioso, que tiene gracia, pero no que tenga nada de cómico. Y sin embargo, los términos cómico y gracioso se confunden con frecuencia. La razón de esto es muy sencilla: la gracia, que dotada de intención crítica ó festiva, se llama chiste, puede ser un poderoso elemento para la manifestación de lo cómico artístico, bien porque sirva para poner de relieve lo ridículo real, bien porque se emplee como medio de ridiculizarlo. El chiste es, pues, un instrumento, un recurso, un arma que el artista usa para producir lo cómico artístico, y nada tiene de extraño que se confunda fácilmente con lo que viene á ser su resultado.

Tampoco se debe identificar lo cómico con lo festivo. Lo festivo es simplemente la manifestación de la alegría, del regocijo, y bien puede no llevar intención cómica de ningún género. Pero como de la alegría se pasa fácilmente á la burla, al donaire y á la sátira, se explica fácilmente la confusión entre ambos términos.

En cuanto á lo bufo ó grotesco, es una degeneración de lo cómico que no cabe en el arte. Es lo cómico real reproducido sin elemento alguno de belleza y exagerado hasta rayar en la fealdad. Todo lo que es cómico en el arte ó en la vida puede convertirse en grotesco ó bufo solamente con

acentuar la desproporción y exagerar el contraste, siendo, por tanto, muy difícil determinar *á priori*, aunque fácil de apreciar experimentalmente, el límite preciso que separa lo cómico artístico de esta degradación que se llama lo grotesco. Pero la distinción es real, y ni el gusto ni la crítica dejan jamás de hacerla exactamente.

Consideremos ahora, para terminar esta parte de nuestro trabajo, las manifestaciones de lo cómico en las artes.

Lo cómico no existe en la Arquitectura ni en el Arte de los jardines. Ni la índole de estas artes ni la naturaleza de su medio sensible de expresión lo consienten. Aparte de que el carácter utilitario de ambas deja menor intervención que en otras al capricho del artista, como una y otra afectan formas inorgánicas ú orgánicas inferiores, y lo cómico es principalmente espiritual, es imposible que en ellas se manifieste. Por otra parte, su escasa expresión, que sólo les consiente el símbolo, es un obstáculo grave para la manifestación de lo cómico. Se objetará á esto que en muchos monumentos arquitectónicos hay figuras cómicas, pero estas figuras pertenecen al arte escultórico, y no á la arquitectura.

En la Escultura lo cómico se manifiesta por medio de la exageración de los rasgos de la figura humana que se llama caricatura, y también en grupos que representen sucesos risibles. También puede consistir la caricatura escultórica en la unión de miembros de seres distintos en una sola figura, ó en la situación ridícula y extraña en que á ésta se coloque, aun sin alterarla. Pero la caricatura es poco frecuente en este arte y sólo se usa en reducidas proporciones.

La Pintura (comprendiendo bajo esta denominación la pintura propiamente dicha, el dibujo, el grabado, la litografía, etc.) se presta mejor que la escultura á la representación de lo cómico. Cabe en la pintura representar lo cómico real, ya retratando acciones ridículas en cuadros de género, ya satirizando no sólo las personas, sino las ideas, los sentimientos, los hechos, las instituciones y las costumbres, por medio de la caricatura. En esta forma del arte pictórico cabe expresar lo cómico humorístico y parodiar y ridiculizar todo lo posible, aun lo más respetable y serio. La caricatura puede ser de varias clases, desde la más exagerada y próxima á lo grotesco, hasta la más delicada é ingeniosa,

La forma más inferior de la caricatura es aquella que consiste en alterar las proporciones del cuerpo humano, exagerar las facciones de las personas, unir miembros de hombres y animales, etc. Un grado más alto es el que consiste en reproducir con intención crítica escenas ridículas de la vida, dibujando en ellas tipos feos y risibles, pero sin faltar á las proporciones regulares de la figura. Por último, la forma superior de la caricatura es la caricatura alegórica, muy usada en la sátira política, religiosa y literaria, y reducida á representar en una ingeniosa composición alegórica los hechos y hasta las intenciones de las personas á quienes se ridiculiza, ó á retratar por medio análogo las instituciones, partidos y sectas. En la caricatura suelen unirse dos formas de lo cómico, pertenecientes á distintas artes y debidas á diversos artistas; pues el dibujante no suele hacer otra cosa que traducir el chiste ó el rasgo satírico que se escribe generalmente al pie de la caricatura, siendo raros los casos en que un mismo ingenio concibe y ejecuta la composición.

En el Baile lo cómico se expresa mediante la exageración grotesca de los movimientos, la pantomima y el gesto que le acompañan. Cabe también componer bailes dramáticos de carácter cómico, semejantes en todo á las comedias, salvo que el medio de expresión en ellos es la pontomima. Lo cómico en el baile se convierte muy fácilmente en bufo y grotesco.

Lo cómico no se expresa en la Música, por más que otra cosa se piense. En la música instrumental no hay género cómico; en la vocal sí, pero en tal caso lo cómico aparece en la letra, y sólo por una ilusión objetiva lo atribuímos á la música. Un ritmo vivo, fácil, picante, una melodía alegre y ligera, es todo lo que la música pone á disposición del que quiera, por medio de ella expresar lo cómico. No hay, pues, realmente música cómica, sino música alegre, ligera, graciosa, festiva.

Donde lo cómico artístico aparece en todo su esplendor es en la Poesía. Todas las formas posibles de lo cómico tienen cabida en la poesía y á todas se adapta el flexible instrumento de que ésta dispone. La sátira, el chiste, la parodia, la descripción viva y picante del tipo cómico, la narración del suceso risible, ora se produzcan en lo lírico, ora en

lo épico, ora en lo dramático, ó ya en la novela; bien se limiten á retratar con brillante colorido lo cómico real, ó ya se complazcan en poner en ridículo lo que más digno de respeto parece, son formas variadísimas de lo cómico artístico, que sólo en el terreno poético pueden desarrollarse en todo su vigor. Desde la más sencilla reproducción del tipo ó de la situación cómica, rápida y agudamente indicada en el epigrama, hasta la regocijada pintura de las costumbres y caracteres ridículos, desenvuelta con más amplitud, pero siempre en tono festivo, en la letrilla; desde el animado cuadro que de los usos sociales que pueden prestarse á la burla y la crítica traza el articulista de costumbres, hasta la flagelación sangrienta de los vicios, injusticias y errores humanos hecha por la mano implacable del satírico; desde la parodia del hecho heroico y de la narración épica ó la mofa del pasado ideal que en el poema semicómico se contiene, hasta la animada oposición de caracteres cómicos que en la comedia se representa ó en la novela se relata, lo cómico artístico recorre dentro de la poesía todos los grados, invade todos los géneros y figura siempre como importantísimo elemento poético, no menos fecundo en obras maestras que lo bello y lo sublime.

Son, pues, las formas principales de lo cómico poético: el epigrama, la letrilla satírica, la sátira, el cuadro de costumbres, el poema heroi-cómico, la comedia y la novela cómica, y aun pudiera añadirse la poesía lírica humorística, si bien en lo que se llama *humor* hay una mezcla de risa y llanto que en parte lo excluye de lo cómico.

Alguna de estas formas no es exclusivamente cómica; tal es la sátira, que, cuando inspirada en altos principios morales se revuelve airada, no ya contra la ridiculez, sino contra el crimen, no puede rigurosamente llamarse cómica. Otro tanto sucede con el cuadro de costumbres que á veces carece de intención satírica y sale también de la esfera de lo cómico. Por último, la comedia suele no participar de este carácter en muchos de sus géneros; así, en la comedia de intriga, en la de costumbres, en la sentimental, en la política, en lo que se llama *alta comedia*, lo cómico suele no aparecer ó desempeña un papel muy secundario. Pero si en estos géneros no impera lo cómico, en cambio domina exclusivamente en el epigrama, la letrilla satírica, la comedia burles-

ca ó de figurón, el sainete y el poema heroi-cómico, que es una de las más acabadas representaciones de lo cómico humorístico, toda vez que en él, por un puro capricho del poeta, se ridiculiza la bella realidad cantada por la epopeya heroica, ya parodiándola en formas exageradas y burlescas, ya mofando y rebajando el ideal histórico que en ella se personifica.

En la Oratoria, y en ciertos géneros didácticos en que la pasión puede tener cabida, lo cómico aparece también bajo la forma de la sátira, y aun de la agudeza epigramática, pero siempre en un lugar muy secundario.

Tales son las principales manifestaciones artísticas de lo cómico. Por bajo de ellas, á veces en artes inferiores, á veces en las más nobles y excelentes, extiende su imperio lo bufo ó grotesco, descendiendo de degradación en degradación hasta los abismos de lo feo y lo repugnante. No sólo invade lo bufo los dominios del arte pantomímico, de la gimnasia y del baile, sino que penetra también en el arte pictórico y en la poesía, profanándolos y corrompiéndolos. Pero semejantes extravíos ni llegan á arraigarse, ni pueden dar motivo para que lo cómico sea excluído de la esfera del arte.

IV.

Fáltanos solamente, para dar por terminado este trabajo, analizar la impresión que lo cómico produce en quien lo contempla. Dijimos que esta impresión se traducía exteriormente en el fenómeno fisiológico de la risa, y que el sentido común definía lo cómico como aquello que nos hace reir; pero este dato es insuficiente para nuestro objeto.

Con efecto, aunque analizásemos hasta sus últimos detalles el fenómeno de la risa y determinásemos las condiciones fisiológicas en que se produce, los nervios que reciben y trasmiten la impresión cómica, el centro nervioso que la

percibe y la reacción que engendra después el fenómeno exterior que todos conocemos, nada habríamos adelantado, pues siempre nos quedaría por averiguar la íntima relación que existe entre estos fenómenos físicos y la causa exterior y objetiva de la sensación, y el misterioso proceso por virtud del cual esta sensación se convierte en sentimiento y en idea. Sabríamos que sentidas tales impresiones y percibidas tales sensaciones, se producen tales fenómenos; pero con saber esto estaríamos tan adelantados como antes.

Pero, aparte de estas dificultades que se oponen á que conozcamos el proceso psíquico de que es la risa signo exterior, surgen otras no menos graves, cuales son distinguir lo que hay de subjetivo y objetivo en el fenómeno de la emoción cómica, en el cual entran, á no dudarlo, elementos que provienen del sujeto, y otros que del objeto proceden si no es que todo él radica en la simple relación de ambos términos.

Contentándonos, pues, con señalar los caracteres de la impresión causada por lo cómico, tales cual los revela la experiencia, diremos que lo cómico causa en el contemplador una emoción grata y placentera, generalmente acompañada de alegría, que se traduce exteriormente en la mayoría de los casos por el fenómeno denominado risa. Como antes hemos dicho, esta emoción no es tan pura y desinteresada como la producida por lo bello, pues á la risa que excitan el personaje ó el suceso cómicos se junta, aun sin tener conciencia de ello el que se ríe, cierto sentimiento de superioridad ú orgullo respecto al que vemos puesto en ridículo, y aun cierta impresión penosa, desagradable, y hasta repulsiva, si lo ridículo raya en lo feo; á lo cual puede agregarse cierto tinte de malevolencia que mancha la pureza de la emoción, si en la posición ridícula del sujeto hay para éste algún daño, por leve que sea.

A estas consideraciones, que colocan la emoción cómica en cierta posición inferior respecto á la pura emoción estética, pudiera acaso añadirse que hay en ella, y sobre todo en la risa, que es su manifestación visible, cierto desorden, cierta perturbación, como acertadamente indica Levêque, que quizás explican la antipatía que hacia lo cómico y la risa han sentido y sienten algunas almas elevadas. Que hay desorden en la risa, parece evidente; y nada de extraño tiene, pues siendo los efectos semejantes á las causas, y

siendo lo cómico un desorden, aunque ligero, natural es que produzca en quien lo contempla otro desorden, ligero también. Nada tiene esto de vituperable, ni por ello hemos de hacer coro á Platón en sus ataques á la risa y á lo ridículo; lejos de eso, es la risa una emoción muy conveniente para el espíritu, al que proporciona placer y reposo y distracción de más graves cuidados, y la expansión de fuerza nerviosa que generalmente lo acompaña más tiene de provechosa que de perjudicial; pero es lo cierto que si de ella se abusa, fácilmente se cae en cierta ligereza y frivolidad, de fatales consecuencias. Diremos más: el que se complace demasiado en contemplar el desorden, por leve que sea; el que saborea más de lo regular lo ridículo y en él encuentra su mayor y más constante goce, sobre que se acostumbra al desorden que contempla y que experimenta en sí mismo en mayor ó menor grado, se expone á perderse en lo accidental y lo pequeño, y da indicios de no estar muy dispuesto á sentir lo grande. Por regla general, los hombres superiores ríen de pocas cosas, y con mesura; el vulgo, en cambio, ríe de todo descompasadamente; y es permitido dudar de la excelencia de lo que al vulgo complace y á los hombres de valer agrada poco. No condenamos, pues, la risa; pero creemos que, cuando de reir se trata, conviene más que en ningún otro caso tener presente aquella tan conocida máxima del poeta:

Est modus in rebus; sunt certi denique fines,
Quos ultra citraque nequit consistere rectum.

LITERATURA SÁNSCRITA. (1)

EL RAMAYANA.

I.

Dos grandes poemas nos ha legado la India antigua, poemas primitivos, espontáneos, probablemente formados á la manera de la *Ilíada* ó del *Romancero*, y esencialmente distintos de las producciones eruditas y artificiosas del poeta Kalidasa, que floreció en la celebrada corte del radjá Vilkramaditia, contemporáneo de Augusto (2). Estos poemas son el *Mahabhárata*, atribuído á Krisna-Dvaipayana, por otro nombre Veda-Vyasa, y el *Ramáyana*, atribuído á Valmiki.

La época en que han sido escritos estos poemas es tan incierta como el verdadero nombre de sus autores. Inútil nos parece decir que ni Veda-Vyasa ni Valmiki son otra cosa que personajes legendarios, bajo cuyo nombre se ha publi-

(1) Publicado en 1872 en la *Revista de España*.

(2) Kalidasa representa en la literatura sánscrita el papel que representaba en la clásica su contemporáneo Virgilio. El *Ragú-Vansa*, que es el más notable de sus poemas, está con el *Ramáyana* en la misma relación que la *Eneida* con la *Ilíada*. Kalidasa, como Virgilio, son los poetas cortesanos que dan forma erudita y elegante á las gigantescas creaciones épicas de la poesía primitiva.

cado la colección de rapsodias que constituye ambas producciones. La misma cuestión que respecto á Homero ha suscitado la crítica, se presenta á propósito de Valmiki y Veda-Vyasa; pero así como la existencia del autor de la *Ilíada* se halla todavía en cuestión, ningún escritor serio se atreve, por el contrario, á sostener que Valmiki ni Veda-Vyasa tengan realidad histórica. El *Mahabhárata* y el *Ramáyana* son inmensas compilaciones de rapsodias, debidas, no sólo á numerosos poetas, sino á épocas muy distintas, y redactadas en su forma actual por algún escritor erudito en época relativamente moderna. Con respecto al *Mahabhárata*, la cuestión no da lugar á dudas. Se sabe con certeza que en su redacción primitiva, probablemente muy próxima á la fecha de los sucesos que refiere (1250-1200 antes de Cristo), constaba de 8.000 *slokas* ó dísticos, al paso que en su forma actual se compone de la enorme cantidad de 100.000 dísticos. El poema ha sufrido todo género de interpolaciones, entre las cuales merece notarse el célebre episodio filosófico del *Bhagavad-ghita;* si á esto se añade que en él se hace mención de personajes y hechos de fecha muy reciente (165 antes de Cristo), es fácil comprender que su redacción definitiva ha sido objeto de un trabajo de siglos, y que el nombre de su supuesto autor no tiene valor alguno á los ojos de la crítica.

El *Ramáyana* ha sido compuesto en época posterior al *Mahabhárata;* y con efecto, todos los críticos convienen en que su redacción definitiva debe fijarse en el siglo VIII (antes de Cristo). Adviértese, además, que el trabajo de redacción no ha sido tan lento, por lo cual las interpolaciones no abundan tanto como en el otro poema. Formado indudablemente por una colección de rapsodias, reunidas bajo el legendario nombre de Valmiki, el *Ramáyana* fué arreglado y compilado en breve plazo y por mano más hábil y culta que la del compilador del *Mahabhárata*. De menor extensión que éste, conserva, sin embargo, las proporciones colosales de todos los monumentos del arte y literatura de los indios. Consta de seis libros, divididos en 540 capítulos, que contienen 48.000 versos.

Dos redacciones diferentes existen del *Ramáyana*, obra acaso de dos distintos compiladores. La una se ha formado en las provincias del Norte de la India, y suele usarse en

Benarés; la otra recibe su nombre de la parte de Bengala, á que se llama el Gauda; esta redacción es la que habitualmente siguen los traductores europeos, y á ella ha arreglado Gorresio su traducción italiana (París, 1843-1859). Existe además una traducción francesa, debida á M. Fauche (París, 1854-1858). El mismo traductor, deseando sin duda vulgarizar el poema, ha hecho con él lo que nuestro Quintana hizo con el *Bernardo*, de Balbuena; le ha abreviado, acortando los episodios, suprimiendo muchas digresiones y toda la introducción, y le ha publicado en dos volúmenes en 1864.

II.

Canta el *Ramáyana* la derrota y muerte de Ravana, Rey de los Rakshasas ó demonios vampiros establecidos en la isla de Lanka (Ceylán), y la conquista de esta isla; empresas ambas llevadas á cabo por Rama, hijo de Dasaratha, Rey de Ayodhya (Oudda), en unión con los ejércitos de monos y osos, acaudillados por Sugriva, Rey de los primeros. Si tal asunto fuera interpretado literalmente, la crítica no vería en el *Ramáyana* una gran epopeya, sino un caprichoso cuento de hadas, semejante á los que se contienen en las célebres *Mil y una noches*, ni concedería á este poema otra importancia que aquella á que se hiciese acreedor por su mérito literario.

Fácilmente comprenderá el lector que esta fábula es una forma simbólica que oculta un hecho real y una concepción grandiosa, y así es en efecto: para la crítica moderna, Rama, Ravana y Sugriva, con sus ejércitos de demonios, osos y monos, son personificaciones colosales de pueblos y razas, y la expedición contra Lanka no es otra cosa que la lucha formidable que sostuvieron los Aryas con los primitivos pobladores de la India, y cuyo resultado fué el triunfo de la civilización fecunda y progresiva de nuestra ilustre raza sobre las tribus bárbaras que ocupaban el Indostán. Por ser

el *Ramáyana* expresión de este grande hecho, á cuyo feliz resultado debe seguramente el mundo culto la civilización y prosperidad de que disfruta; por cantar, no una lucha intestina como la gran guerra que celebra el *Mahabhárata*, sino un hecho de trascendencia universal y de consecuencias incalculables; y por ser al mismo tiempo fidelísima representación del ideal y de la civilización de los indios, es decir, del ideal y civilización de la rama más ilustre y antigua de los Aryas, origen y fuente probable de toda la cultura europea, es por lo que el *Ramáyana* merece el nombre de epopeya y la reputación é importancia de que goza en la literatura y en la historia.

Entiende la crítica moderna, según hemos dicho, que la lucha de Rama contra Ravana representa simbólicamente la lucha sostenida por los Aryas invasores de la India contra las tribus indígenas que la poblaban. Para poner en claro esta cuestión y determinar precisamente, en lo que cabe, qué significan y á quién representan los extraños personajes de la epopeya, conviene hacer algunas indicaciones acerca de las diversas razas que existían en la India cuando, verificada la dispersión de los Aryas pobladores de la Bactriana, la rama que luego se ha denominado India penetró en aquellas apartadas comarcas en una época remota que aproximadamente puede fijarse hacia 2500-1500 (a. d. C.).

Los primeros habitantes de la India fueron tribus de la raza *melania* ó negra (1), raza que acaso es la más antigua, que sin duda dominó gran parte de la tierra hasta ser sometida y casi exterminada por otra superior (la amarilla), sojuzgada á su vez por la raza privilegiada entre todas, por la raza *princeps*, por la blanca. Estos negros, de quienes son acaso rama desprendida los habitantes de la Australia, no han desaparecido por completo de la India. El pueblo que ocupa la comarca llamada Ghondavana y que se divide en la nación de los Ghonds, la de los Kolas y la de los Sauras; las tribus de los Kolas, propiamente dichos, los Bhillas, los Meras, los Tchitas, los Minas, los Paharias de Bengala, los Ravats ó Radjis y los Doms del país de Kamaon son restos esparcidos de aquella primitiva población negra, que hoy ascienden á siete ú ocho millones de hombres, y que, á

(1) Lenormant, *Histoire ancienne de l'Orient*, t. III, lib. VIII, cap. I.

pesar de su largo contacto con los Aryas, conservan todavía las groseras supersticiones y las bárbaras costumbres propias de su raza.

Además de los melanios ocupaban la India varias naciones *dravidianas*, de oscuro origen y no menos oscura filiación. De esta raza, que desposeyó de sus dominios á los melanios, se conservan aún en la India restos numerosos: tales son los Tuluvas, los Malabares, los Tamules ó Tamiles, los Telingas, los Karnatas y los Singaleses (habitantes de Ceylán). La mayor parte de estas tribus han adoptado la civilización brahmánica; pero otras continúan en su barbarie primitiva, que no era menor que la de los negros, al decir de las tradiciones aryas.

Por último: una tercera raza se encontraba en la India en la época de la invasión arya, raza que sin duda hizo con los dravidianos lo que éstos habían hecho con los melanios. Tal es la raza Kuschita, de quien desciende la casta de los Sudras. A esta raza pertenecían, según las sabias investigaciones de Lassen, los Sudras (no la casa así llamada, sino una nación), los Nischadas, los Kchudrakas, los habitantes de Abhira (el Ofir de la Biblia), los Oritas y los Arbitas. Estos Kuschitas eran rama desgajada de la gran raza de Kusch, una de las varias en que se divide la raza llamada de Cam; es decir, que pertenecían á la raza blanca, aunque no fueran la más pura de sus ramas. Los Kuschitas fueron los creadores del Sivaísmo ó culto de Siva, incorporado á la religión brahmánica cuando se verificó la célebre transacción entre los sectarios de Brahma, de Vishnú y de Siva, que dió por resultado la adopción de la Trimurti.

Los invasores aryas no se establecieron en la India sin luchar encarnizadamente contra estas diversas tribus. Profesábanlas un odio mezclado de desprecio que á cada paso se revela en sus monumentos literarios. Los primeros pueblos Kuschitas, mezclados con elementos tibetanos que encontraron en su camino, fueron calificados con los epítetos denigrantes de *Dasyus* (enemigos), *Mletchas* (bárbaros), *Anasas* (sin narices), *Vrischasipras* (narices de toro), *Kravyads* (devoradores de carne cruda) y *Asutripas* (antropófagos).

Nada tiene de extraño, en vista de esto, que al referir los autores del *Ramáyana* la conquista de Lanka, negasen á

los pueblos de raza distinta de la suya la cualidad de hombres, y calificasen á los enemigos de Rama de demonios (Rakshasas), y á sus aliados Kuschitas ó Dravidianos, de monos y de osos (1). El prognatismo y el color oscuro de estos pueblos se prestaba perfectamente á esta calificación engendrada por el orgullo de raza. El odio y el desprecio que á estos pueblos profesaban los Aryas llegó fácilmente hasta el extremo de identificarlos con las divinidades infernales, con los malos genios; así vemos á los demonios (Asuras) calificados de Dasyus, á los Rakshasas (demonios vampiros), identificados con los dravidianos y los negros, y el nombre de Butas (Tibetanos) aplicado á los demonios nocturnos, compañeros de los Rakshasas. Más tarde, y una vez constituído de un modo estable el poderío de los Aryas y formado el sistema religioso, político y social del brahamanismo, los pueblos indígenas vencidos formaron las castas inferiores y degradadas ó fueron expulsados de toda casta, según el mayor ó menor grado de odio que se les profesaba.

Así los Kuschitas formaron la casta de los *Sudras*, nacidos del pie de Brahma, y sobre los cuales estaban los *Vaisyas*, compuestos de la masa general de los Aryas y nacidos de los muslos del mismo dios; las tribus Tibetanas, Dravidianas y Melanias, así como muchas de las Kuschitas formaron las castas degradadas, formadas, al decir de los Brahmanes, por la mezcla de otras castas y colocadas en diferentes grados de envilecimiento; tales fueron las de los Nischadas, Maghadas, Ambaschthas, Sutas, Ugras, Djhallas, Mallas, Nitchivis, Vaidehas, Svapakas, Tchandalas, Natas, Karanas y Khasas, hasta llegar á los Parias, los más degradados de todos, formados por una tribu negra. Una de estas castas degradadas, los Tchandalas, ha dado origen á los gitanos.

Fácil es, después de estas prolijas pero necesarias indicaciones, descifrar el sentido del *Ramáyana*. Esta gran epopeya no es otra cosa que la forma simbólica dada por la fantasía popular al gran hecho del establecimiento de los Aryas

---

(1) De Rakshasas y Yaschkas han calificado siempre los Aryas indios á las poblaciones de otra raza que han suplantado ó subyugado.—(LENORMANT.)

en la India y de su victoria sobre los pueblos indígenas. Rama es la personificación de la raza Arya, como Ravana y sus Rakshasas lo son de aquellas primitivas poblaciones; los osos y monos que se alían con Rama para vencer á Ravana son probablemente las poblaciones Kuschitas que antes de la invasión Arya sujetaron y vencieron á los Dravidianos y Melanios (1).

En nuestra opinión, la identificación de los vasallos de Sugriva con los Kuschitas es tan probable, como segura es la de los Rakshasas con las tribus Dravidianas y Melanias que poblaban la India antes de la invasión Kuschita y que formaban la población de Lanka, capital de los Rakshasas, según el poema. Lanka (Ceylán) estaba habitada, con efecto, por los Singaleses y Tamules, tribus de origen dravidiano mezcladas con otras melanias anteriores, á quienes sujetaron. Las mismas tradiciones de Ceylán designan á estos habitantes con los nombres de Rakshasas ó Yaschkas y los pintan como feroces gigantes (2), notas todas que convienen con la descripción que de los súbditos de Ravana hace el *Ramáyana*. Es, pues, evidente que el *Ramáyana* simboliza la lucha de los Aryas y Kuschitas contra los Dravidianos y Melanios, disfrazada en la forma alegórica del combate de Vishnú, encarnado en Rama, con Ravana, príncipe de los demonios.

Resumiendo nuestras opiniones acerca del sentido verdadero del *Ramáyana*, diremos con Lenormant que es un lejano recuerdo de las expediciones colonizadoras de los Aryas en la Península Meridional, mezclado con leyendas relativas á la extensión de la raza Kuschita en la dirección del Malabar. Ningún vestigio se halla en la historia de la India de la expedición de Rama contra la isla de Lanka, isla que hasta el siglo VI (a. d. C.), no fué colonizada por

---

(1) Las relaciones entre los Aryas y los Kuschitas no fueron tan tirantes como las que aquéllos tuvieron con otros pueblos. Aparte de que la mayoría de los Kuschitas formó la casta de los Sudras, muy superior á todas las degradadas, las tradiciones refieren hechos que confirman esta opinión. Así, la leyenda presenta á Rama de vuelta de su expedición fundando un reino en Kosala y colocando en él á su hijo Kusa, á quien se debe la construcción de la ciudad de Kusasthali (la morada de los Kuschitas), que fué más tarde un gran centro comercial.

(2) Lenormant, *Histoire ancienne de l'Orient*, t. III, lib. VIII, cap. VII.

los Aryas; mucho menos de una confederación Aryo-Kuschita, cual la que se refiere en el poema. El recuerdo de la conquista Kuschita confundido con el de la conquista Arya, ambas personificadas en un mismo hecho legendario (la conquista de Lanka); tal es el fondo del poema. Los Aryas personificados en Rama, los Kuschitas representados en Sugriva y sus monos, por las razones anteriormente indicadas, los Dravidianos y los Melanios figurados en los Rakshasas; tales son sus personajes. Confundidos en el poema lo religioso y lo heroico, la lucha entre los Aryo-Kuschitas y los Melanio-Dravidianos tomó fácilmente las proporciones de una guerra de dioses, y Rama, personificación de los Aryas, fué Vishnú encarnado para combatir con el demonio Ravana, titán enemigo de los dioses y de los hombres, uno de los más importantes caudillos de los Asuras (demonios) que fueron vencidos por Indra (1), cuyos terribles rayos han dejado en su cuerpo cicatrices indelebles, como las que en el suyo ostenta el Satanás cristiano. De esta manera confunde y revuelve el orgullo nacional de los Aryas lo humano y lo divino, identificando su lucha con los habitantes de la India con la eterna lucha entre los dioses y los demonios, de la cual es un episodio el combate de Rama con Ravana; y no es por cierto una de las menores dificultades que ofrece la interpretación del poema esta constante confusión entre los hechos humanos y divinos, tan propia de toda literatura panteísta.

Inútil juzgamos hacernos cargo de las ligerezas imperdonables en que Barthelemy Saint-Hilaire y Lenormant incurren al ocuparse del *Ramáyana*. Calificar de cuento de hadas á una gran epopeya, porque el hecho que canta no se halla explícitamente consignado en la historia, y porque su oscuro simbolismo personifica los pueblos en demonios y animales, es dar muestras de escasísimo criterio literario. Para crear una epopeya no se necesitan hechos ciertos en

(1) Esta lucha de Indra contra los Asuras y contra la serpiente Ahi, ofrece semejanzas sorprendentes con la lucha de Ormuzd y Ahrimán, la de Apolo con la serpiente Pytón, la rebelión de los titanes, la caída de Luzbel y tantas otras formas simbólicas del dualismo que existe en el fondo de todas las religiones. La ciencia muestra hoy que todas esas narraciones son formas más ó menos alteradas de la leyenda arya.

todos sus detalles: basta un vago recuerdo de un hecho general y grandioso. Si por ventura la guerra de Troya fuera una fábula (y al menos en su forma épica lo es), nada perdería por ello la *Ilíada*, ni por eso dejaría de expresar un grande y verdadero hecho: la lucha entre la Asia Menor y la Grecia, esto es, entre Oriente y Occidente. Si es cierto que Lanka no fué gobernada por Ravana, ni conquistada por Rama y Sugriva, lo es el grande hecho que bajo esta leyenda se encubre: la lucha entre los Aryas y las poblaciones de raza inferior, como lo es la guerra entre los Dravidianos y Kuschitas, envuelta con el anterior hecho y representada en Sugriva y sus monos. Si todo poema cuyo fondo no sea un hecho rigurosamente histórico ha de merecer la censura ó el desprecio de la crítica, pocos serán los que se salven: juzgar así es aplicar al ancho campo del arte y de la poesía el criterio estrecho del erudito; preferir las epopeyas en razón de su verdad histórica conduciría á menospreciar el *Ramáyana*, la *Ilíada*, la *Odisea*, y el *Orlando furioso*, y rendir en cambio religioso culto á la *Henriada*, la *Araucana*, la *Austriada* ó el *Carlo famoso*.

Determinado de esta suerte el asunto del *Ramáyana* y sin perder de vista su doble carácter religioso-nacional ó mitológico-heroico, como tampoco su forma constantemente simbólica, expondremos con algún detenimiento su contenido, como base indispensable para el estudio que de él hemos de hacer.

III.

Comienza el *Ramáyana* con un brillante y grandioso proemio en que el poeta se prepara para la grande empresa de componer su obra. Retirado Valmiki en su ermita solitaria, situada en el fondo de los bosques, dispónese, mediante purificadoras abluciones en las aguas del Tomosa, á recibir la inspiración divina. Cuando ya purificado ha llegado á un estado de santidad perfecta, Brahma en persona

desciende del cielo y penetra en su cabaña bajo una forma humana. Reconocido por Valmiki, éste lava sus pies divinos y le ofrece un escaño de sándalo; entonces el dios le ordena que cante las hazañas de Rama en estos términos: «Acaba el divino poema de Rama. Mientras los montes descansen en sus bases y los ríos sigan su curso, el *Ramáyana* será repetido por la boca de los hombres, y mientras el *Ramáyana* dure, mis infinitos mundos te servirán de asilo.» De esta suerte se muestra desde el principio el carácter religioso del poema, carácter confirmado con estas promesas de bienaventuranza hechas al que lo lea: «El que lea la relación de las acciones de Rama, quedará libre de todos sus pecados y de toda desgracia en la persona de su hijo y de su nieto. ¡Feliz el que oyendo el *Ramáyana* lo haya entendido hasta el final! ¡Feliz el que solamente ha leído la mitad! Este poema da sabiduría al sacerdote, nueva nobleza al noble, riqueza al comerciante, y si por acaso un esclavo lo escucha, este esclavo queda ennoblecido.» Recibida por el poeta la inspiración del cielo, retírase á meditar bajo la sombra de un árbol secular: allí se desarrolla ante su vista el plan de la obra; allí se dispone á comenzarla. Una vez concluída, encarga á sus discípulos que la divulguen entre los sabios, los sacerdotes y los reyes; indicación preciosa que confirma la opinión ya expuesta de que el *Ramáyana* es debido á una escuela de populares rapsodas que cantaban públicamente sus fragmentos (1). Después de esta introducción majestuosa, comienza el primer libro de los seis en que se divide el poema.

Ravana, monarca de los Rakshasas y de los Yatavas, hermano menor de Kuvera, dios de las riquezas (el Pluto de los indios) y rey de Lanka, tenía declarada mortal guerra á los hombres, y, sobre todo, á los Brahmanes, acaso en venganza de la derrota que sufrió cuando en unión con los demás Asuras (demonios) libró formidable batalla á los dioses, batalla en que fué vencido por Indra y por Vishnú. Terrible pintura hace el *Ramáyana* del espantoso demonio, pintura que no cede en belleza á la que el Dante traza del Satanás cristiano. «Sentado entre sus consejeros, delante de su carro, como el hijo de Vasu entre los Maruttas (los

(1) Quinet. *Le génie des religions*, libro III, cap. III.

vientos) hallábase Ravana, azote del mundo, sobre un trono de oro, elevado por encima de todos, brillante como el mismo sol y semejante al fuego divino cuando se le deposita sobre el altar. Rodeado estaba de su corte admirable; tenía diez caras, veinte brazos, ojos de color de cobre, vasto pecho: adornábanle los signos naturales en que se reconoce á un rey. Eran sus adornos de oro purísimo, largos sus brazos, blancos sus dientes, grande su rostro, abierta siempre su boca, como la de la muerte; tal era aquel héroe semejante á una montaña, igual á las lluviosas nubes, invencible en los combates, jamás vencido por los magnánimos Rishís, por los Yakshas, por los Danavas, ni por los mismos dioses. Surcado por las heridas que le causó el rayo en las guerras de los Asuras contra los dioses, su cuerpo mostraba las numerosas cicatrices de las llagas que Airavata (el elefante de Indra) le hizo con la punta de sus colmillos, y las múltiples señales que le dejó el disco acerado de Indra al caer sobre él en sus combates con los inmortales.»

Decididos los dioses á librar al género humano de tan formidable enemigo, resuelven que uno de ellos se encarne en forma humana, pelee contra él y lo venza, y prestándose á ello el dios Vishnú, segunda persona de la Trimurti, poder conservador siempre dispuesto á salvar y redimir á los hombres, la encarnación se verifica inmediatamente, tomando cuerpo el dios en un individuo de la casta de los Radjas ó Kchatriyas (guerreros).

Reinaban en la India desde tiempo muy remoto dos grandes é ilustres dinastías: la dinastía Solar *(Suryavansa)* que dominaba á los Tritsus ó Kosalas y tenía su capital en Ayodhya (Oudda), y la dinastía Lunar *(Tchandravansa* ó *Ailavansa)* que gobernaba á los Bharatas y tenía establecida su corte en Hastinapura. La dinastía Solar de Ayodhya se llamaba así porque pretendía descender directamente del primer hombre, Manú, hijo de Vivasvat (el Sol). El sexagésimoprimer monarca de esta dinastía, según el *Visnu-Purana*, vigésimoprimero según el *Ramáyana*, se llamaba Dasaratha y había llegado á una edad avanzada sin tener sucesión.

Ayodhya era una ciudad populosa y próspera, semejante por su grandeza á las antiguas ciudades del Oriente, Níni-

ve, Babilonia, etc. Véanse los términos en que el poeta la describe, términos que aun descartados de toda exageración revelan un estado asombroso de civilización, comparable sólo al de las grandes monarquías orientales:

«Feliz y hermosa ciudad, de tres yodjanas de anchura (15 millas inglesas), extendía Ayodhya en una longitud de doce yodjanas (60 millas) su resplandeciente recinto de nuevas construcciones. Provista de puertas bien distribuídas, la atravesaban anchas y largas calles, entre las que brillaba la calle Real, donde un continuo riego quitaba el polvo. Numerosos mercaderes frecuentaban sus bazares, y multitud de joyas adornaban sus tiendas. Ayodhya era inexpugnable (1); grandes casas ocupaban su suelo, embellecido por parterres y jardines públicos; fosos profundos imposibles de saltar la rodeaban; sus arsenales estaban llenos de variadas armas; arcos adornados coronaban sus puertas y en ellos velaban continuamente los arqueros. Resguardada bajo las banderas que flotaban en los arcos esculpidos de sus puertas; dotada de todas las ventajas que la procuraba una variada multitud de artes y oficios; llena de carros, caballos y elefantes; provista de todo género de armas, mazas, máquinas guerreras y *satagnis* (2)—Ayodhya era bulliciosa y agitada por la continua circulación de los mercaderes, mensajeros y viajeros que se agolpaban en sus calles, cerradas por sólidas puertas, y en sus bien distribuídos mercados. Por su recinto circulaban sin cesar millares de hombres y mujeres; adornada con brillantes fuentes, jardines públicos, salas para las Asambleas y grandes edificios perfectamente distribuídos, parecía además, por los numerosos altares que consagraba á todos los dioses, que en ella paraban los carros animados de los inmortales.»

Después de esta magnífica descripción refiere el poeta que deseoso el rey dasarath de tener sucesión, resolvió ofrecer á los dioses el solemne sacrificio del caballo *(asvamedha)*, encargando su dirección al brahmán Vasistha, el primero de sus directores espirituales. El sacrificio se verifica en efecto con extraordinaria pompa, con presencia de todos los reyes feudatarios de Dasaratha, de los Brahmanes y del pue-

---

(1) *Ayodhya* significa inexpugnable en sanscrito.

(2) Se cree que eran armas de fuego como las nuestras.

blo entero. Pero en el momento de ofrecer el sacrificio, sale del fuego sagrado un sér sobrenatural, mensajero de los dioses, que presentando al Rey un vaso que contiene un licor misterioso, le ordena que le dé á sus esposas para que beban el sagrado néctar, seguras de que obtendrán la sucesión que desean: dichas estas palabras, desaparece el celestial mensajero.

Lleno de alegría Dasaratha, penetra en su harén con la misteriosa bebida, y dividiéndola en cuatro partes, la reparte entre sus mujeres en la siguiente forma: da á Kosalya dos partes, y reparte las otras dos entre Kekeyi y Sumitra, quedando las tres mujeres fecundadas en el acto.

El néctar misterioso traído del cielo no era otra cosa, como fácilmente se comprende, que la esencia divina de Vishnú. Encárnase, por tanto, este dios en las entrañas de las tres Reinas; mas como quiera que la porción de néctar bebida por cada una es diferente, diferentes son también los frutos de la concepción maravillosa, aunque todos sean encarnación de la divinidad. El hijo de Kosalya, la que bebió dos partes del licor, es Rama, el héroe del poema, el vencedor futuro de Ravana; el hijo de Kekeyi, la que sólo bebió una parte, es un príncipe ilustre, Bharata, inferior sin embargo á Rama; en cuanto á Sumitra, como quiera que bebió la parte restante del néctar dividido en dos diversas porciones, da á luz dos gemelos: Lakshmana y Satrughna. Estos cuatro hermanos forman dos parejas estrechamente unidas; Lakshmana es el Pílades de Rama; Satrughna es el Pirotoo de Bharata. Ninguno de ellos tiene conciencia de su naturaleza divina, ni aun el mismo Rama, á quien sus virtudes, valor y belleza hacen dar el nombre que lleva. Rama, en efecto, significa *el hombre que agrada*, *el hombre que se hace amar*.

Cuando Rama se halla en edad de cumplir los altos destinos á que está reservado por el cielo, el gran solitario Visvamitra, personaje importantísimo en las leyendas indias, acude á Dasaratha pidiéndole que se le entregue para que le libre de los Rakshasas que constantemente interrumpían los sacrificios. Accede á ello el Rey, y Rama, acompañado de Lakshmana, se pone en marcha á las órdenes de Visvamitra.

Llegados al río Sarayu, el santo Visvamitra purifica á

Rama por una especie de bautismo, que le confiere sobrenaturales poderes, después de lo cual continúan su camino.

El poeta aprovecha esta larga peregrinación para referir multitud de leyendas teológicas, que son otros tantos episodios del poema. La importancia de estas narraciones nos impulsa á dar cuenta de ellas y tratar de interpretarlas con la posible exactitud.

Una de estas leyendas se relata con ocasión de llegar los viajeros á un bosque que lleva el extraño nombre de *la ermita perfecta, ó ermita del enano magnánimo*, nombre que se refiere á una de las más notables encarnaciones de Vishnú (1). Esta encarnación se verificó en las siguientes circustancias: habiendo el gigante infernal Bali destronado á Indra, éste acudió á Vishnú en demanda de socorro. Vishnú se presentó á Bali en la figura de un enano llamado Vamana y le pidió toda la extensión del terreno que pudiera abarcar con tres pasos. Accedió Bali, y entonces, transformándose Vishnú en titán inmenso, de un paso abarcó la tierra, de otro el cielo austral y de otro el espacio atmosférico, dejando á Bali únicamente los infiernos. Al decir de los críticos, esta leyenda simboliza el triunfo de la religión brahmánica, representada en Vishnú, sobre la religión de los indígenas de la India, representada en Bali, que no es otro que Siva, antiguo dios kuschita, incorporado más tarde en la Trimurti, como anteriormente dejamos dicho.

Después de este episodio comienza Visvamitra los preparativos del sacrificio, quedando Rama y Lakshmana encargados de velar por su seguridad y vencer á los Rakshasas que le persiguen. No tardan éstos en presentarse á las órdenes de Maritcha y Subahu; pero bien pronto son vencidos y muertos por los jóvenes guerreros.

---

(1) Vishnú ha tenido diez encarnaciones *(avataras)* siempre para salvar á los dioses ó á los hombres. La primera se llama *Matsyabatara* (encarnación en pescado); la segunda *Kurmavatara* (encarnación en tortuga); la tercera *Varahavatara* (encarnación en jabalí); estas encarnaciones son cósmicas. La cuarta se llama *Narasinhavatara* (encarnación en hombre-león); la quinta *Vamanabatara* (encarnación en el enano Vamana); la sexta es la encarnación en Parasu-Rama; estas encarnaciones se llaman brahmánicas. La sétima encarnación en Krischna y la octava en Rama son guerreras ó heroicas; la novena es la encarnación en el reformador Budha; la décima, cósmica, es la última, y se llama *Kalkiavatara* (la que está por venir).

Verificada esta hazaña, Visvamitra manifiesta á Rama su designio de conducirle á la corte de Djanaka, rey de Mithila, donde había de celebrarse un sacrificio. Djanaka poseía un arco famoso que le fué dado por Indra; arco tan maravilloso que nadie, ni aun los mismos dioses, era capaz de tenderle (1). Visvamitra deseaba que Rama viera este arco notable.

Pónense en marcha hacía el reino de Mithila, continuando Visvamitra sus entretenidas narraciones de sucesos mitológicos. Entre ellas merece citarse la siguiente:

Había un poderoso monarca llamado Kusa, que tenía cuatro hijos: Kusasva, Kusanabha, Amurtaradjasa y Vasú. Estos príncipes fundaron cuatro ciudades en que establecieron sus reinos: Kusasva fundó á Kosasvi; Kusanabha á Mahodaya; Amurtaradjasa á Pragdjyotisha, y Vasú á Girivradja.

Uno de estos reyes, Kusanabha, tuvo de la ninfa Ghritatchya cien hijas gemelas resplandecientes de hermosura. Hallábanse un día en un jardin estas doncellas, cuando el Viento se presentó ante ellas y las requirió de amores, á lo que contestaron negativamente. Furioso el Viento las quebró á todas por mitad del cuerpo y las dejó horriblemente corcovadas. En memoria de este suceso la ciudad de Mahodaya cambió su nombre por el de Kanyakubja, es decir, *ciudad de las jóvenes jorobadas*.

Después de este suceso el Rey de Kampilya, Brahmadata, hijo del anacoreta Hali y de la ninfa celeste Saumada, pidió en matrimonio á las cien doncellas, que recobraron su perdida belleza en el momento mismo de tocar la mano de su futuro esposo.

Entretanto Kusanabha celebró un sacrificio para tener un hijo varón, gracia que le fué concedida por el cielo. Este hijo, llamado Gadhi, fué padre del mismo Visvamitra que refiere la historia, y de Satyavati, mujer hermosísima que casó con Ritchika, y fué despues de su muerte convertida en río. Nuestros lectores comprenderán fácilmente que es casi imposible descubrir el fundamento histórico ó el sentido filosófico que pueda tener esta extraña leyenda, á no ser que

(1) Esta historia del arco de Djanaka ofrece notables semejanzas con la del arco de Ulises de que habla la *Odisea*.

en ella se busque una tradición lejana de la fundación de algunos reinos importantes (entre ellos el de Magadha) por los Kuschitas.

Cuando los viajeros llegan á la orilla del Ganges, Rama pregunta á su venerable guía el origen é historia del célebre río. Visvamitra la refiere, y su narración constituye uno de los más bellos episodios del poema, uno de los trozos más admirables de poesía que se hallan en él. La fábula del origen del Ganges es por demás complicada y oscura; trataremos, no obstante, de dar una idea aproximada de ella, advirtiendo que para entender lo que vamos á decir no ha de olvidarse que el nombre del río Ganges es femenino en sanscrito *(Ganga)*.

El Himalaya, refiere Visvamitra, casó con Mena, hija del monte Merú, y tuvo de su matrimonio dos hijas: Ganga (el Ganges), que es la mayor, y Uma (1). De estas dos hijas, Uma contrajo matrimonio con el dios Siva; en cuanto á Ganga, es la esposa de todos los dioses.

Pregunta Rama, al oir esto, por qué razón, siendo Ganga esposa de los dioses, desciende á la tierra, y repartida en tres cauces baña y purifica los tres mundos, á lo que Visvamitra responde, ampliando su narración anterior, con los siguientes detalles:

Sagara, rey de Ayodhya, no tenía hijos, y deseoso de tenerlos, proyectó consagrarse á la penitencia en compañía de sus dos esposas, Kesini, hija del rey de los Vidarbhas, y Sumati, hija de Aristhanemi y hermana de Garuda, el pájaro de Vishnú, muy semejante al águila de Júpiter. Después de mil años de mortificaciones ascéticas, Brighú, uno de los diez *Maharchis* ó grandes *Rischis* (2) le promete que una de sus esposas tendrá un hijo y la otra nada menos que

(1) Este símbolo es bien trasparente. Ganga es hija de Himalaya; es decir, el río Ganges tiene su origen en las montañas de Himalaya, y así es en efecto. La personificación del río en una ninfa es análoga á la de los ríos en dioses, tan frecuente en la mitología griega.

(2) Estos *Maharchis, Pradjapatis* (señores de las criaturas), ó *Brahmadikas* (emanados de Brahma), son hijos del *Manú* primordial ó *Manú-Svayambhuva*, uno de los siete Manús *(demiurgos*, ángeles, genios organizadores y directores del mundo), que presiden las edades del mundo y engendran las diversas humanidades. Este Manú primordial es en realidad el Adán primitivo, como los Maharchis son los primeros patriarcas.

60.000. Preguntando entonces las dos mujeres cuál de ellas será madre de un hijo y cuál de 60.000, Brighú lo deja á su elección, en la inteligencia de que el hijo único dejará descendencia, pero los otros no la dejarán; Kesini entonces elige tener un hijo y Sumati opta por los 60.000, todo lo cual les es inmediatamente concedido. El hijo de Kesini se llamó Asamandjas: en cuanto á Sumati, dió á luz una gran calabaza, que se rompió, saliendo de ella los 60.000 hijos, todos iguales en vigor y valentía.

Las iniquidades de Asamandjas obligaron á su padre á desterrarle del reino. Asamandjas tuvo un hijo llamado Ansumat, tan bueno y amable como odioso era su progenitor.

Habiendo determinado Sagara celebrar un *asvameda* (sacrificio del caballo), una gran serpiente salió de la tierra durante la ceremonia y arrebató el caballo que iba á ser sacrificado: al ver este suceso los sacerdotes exigieron á Sagara que mandase perseguir al raptor y recobrar la víctima, en virtud de cuya exigencia los sesenta mil hijos de Sagara partieron en busca de la serpiente, destrozando toda la tierra para encontrarla.

La implacable destrucción de todo género de criaturas llevada á cabo por los hijos de Sagara impulsa á los dioses á acudir á Brahma, suplicándole que ponga fin á tantos estragos, á lo que contesta el dios supremo que el raptor del caballo es Vasudeva Kapila (Vishnú), quien sin duda ha verificado el rapto para que se cumplieran aquellos hechos y para perder á los hijos de Sagara; con lo cual los dioses se dan por satisfechos y se retiran á sus palacios celestes.

Vuelven entonces los hijos de Sagara á la presencia de su padre y le refieren que, á pesar de haber destrozado toda la tierra y hecho una inmensa carnicería de animales, Daityas, Danavas y Rakhasas, no han tenido resultado sus esfuerzos: el Rey ordena entonces que penetren en las regiones infernales; pero al entrar en ellas hallan al caballo en compañía de Kapila (Vishnú), al cual atacan encolerizados, mas el dios los reduce á cenizas con un soplo de su boca poderosa.

Inquieto Sagara por la tardanza de sus hijos, envía en su busca á Ansumat. En sus prolijas investigaciones llega éste al lugar en que los cuatro elefantes sagrados sostienen al mundo, hasta que por fin encuentra á los hijos de Sagara

reducidos á cenizas. Deseoso de rendirles el tributo del agua lustral, comienza á buscar, aunque en vano, un manantial, y estando en esta operación descubre á Garuda, monarca de los pájaros, que le refiere lo sucedido y le dice que para purificar los manes de sus tíos es fuerza que las aguas del Ganges bañen sus cenizas, para lo cual se necesita que el sagrado río descienda á la tierra. Al oir estas palabras, Ansumat se apodera del caballo, origen de tan terribles sucesos, que se hallaba en el teatro de la catástrofe, y vuelve al reino de Sagara para referir lo sucedido. Sagara concluye el interrumpido sacrificio y vuelve á su capital, donde murió sin haber encontrado medio de hacer bajar el Ganges á la tierra. Sagara había reinado treinta mil años.

Su sucesor Ansumat, deseando obtener por medio de la penitencia el ansiado descenso del río, dejó el trono á su hijo Dilipa y se retiró al Himalaya, donde se entregó á las mortificaciones más rigurosas. Ansumat murió sin ver cumplido su deseo, después de treinta y dos mil años de vida penitente. Su hijo Dilipa murió después de veinte mil años de reinado, sin conseguir tampoco lo que no consiguió su padre.

El hijo de Dilipa, Bhagiratha, hizo penitencia por espacio de mil años en el monte Gaukarna. Al cabo de este tiempo se le apareció en su ermita el dios Brahma con todos los inmortales, y le dijo que le pidiera la gracia que quisiese, á la que contestó el santo Rey pidiendo que el Ganges bajase del cielo á purificar las cenizas de sus antepasados. A esta demanda contestó Brahma que si el Ganges cayese de golpe sobre la tierra, ésta no podría resistirlo; siendo necesario, por tanto, que el dios Siva lo sostuviese en su caída. Bhagiratha, al oir estas palabras, decide hacer penitencia durante un año, al cabo del cual se le aparece Siva y le promete acceder á sus deseos.

Entonces se verifica la caída del Ganges, hecho descrito con tal magnificencia por el poeta, que no podemos resistir al deseo de traducir el pasaje, poniendo el nombre del río en la forma masculina para mejor inteligencia del texto:

«Subido en la cima del Himalaya, Mahesvara (uno de los nombres de Siva) dijo, dirigiéndose al río que corre por los aires: ¡Desciende!

»Separando entonces su cabellera, formó con ella una

cuenca de muchas yodjanas de anchura y semejante á la caverna de una montaña. Caído de los cielos el Ganges, el río divino, precipitó sus olas con grande ímpetu sobre la cabeza de Siva, infinito en su esplendor.

»Rápido, inmenso, revuelto, el Ganges corrió sobre la cabeza del gran dios todo el tiempo que invierte el año en verificar su revolución. Para lograr la libertad del Ganges, Bhagiratha se esforzó nuevamente en obtener el favor de Mahadeva (Siva), el inmortal esposo de Uma. Entonces, cediendo á sus plegarias, Siva dejó libres las aguas del Ganges; una sola trenza de sus cabellos formó el canal por donde se precipitó el río de tres lechos, el puro y afortunado río de los grandes dioses, el purificador del mundo, el Ganges, en fin, valiente Rama.

»A este espectáculo asistían los dioses, los Rishís (patriarcas), los Gandharvas (músicos celestes) y los diferentes grupos de los Siddhas, todos montados, unos en carros de formas diversas, otros en bellos caballos y magníficos elefantes; y las diosas, que vinieron nadando; y el abuelo original de las criaturas, el mismo Brahama, que se divertía en seguir el curso del río. Todas estas clases de inmortales, de infinito vigor, se habían reunido allí curiosas de ver la mayor de las maravillas, la prodigiosa caída del Ganges en el mundo inferior.

»El esplendor de esta reunión de inmortales y los magníficos adornos que llevaban, iluminaban todo el firmamento con una radiante claridad, igual á la luz de cien soles, y sin embargo, el cielo estaba entonces envuelto en sombrías nubes.

»El río avanzaba, á veces muy rápido, á veces moderado y tortuoso; ya se desenvolvía en toda su anchura; ya sus profundas aguas marchaban lentamente; ya chocaban entre sí sus olas, donde nadaban los delfines entre variadas especies de reptiles y pescados.

»Rasgaban el cielo relámpagos que aquí y allá lucían; llena la atmósfera de millares de blancas espumas, brillaba como brilla en el otoño un lago que platea una multitud de cisnes. El agua, caída de la cabeza de Mahadeva, se precipitaba sobre la tierra, donde subía y bajaba muchas veces en torbellinos antes de seguir su curso regular sobre el seno de Prithivi (la tierra).

»Entonces los Grahas, los Ganas y los Gandarvas, que habitaban en el seno de la tierra, limpiaron con los Nagas (serpientes) el camino del río de impetuosa fuerza, rindieron los honores á las límpidas ondas que se habían reunido sobre el cuerpo de Siva, y derramándolas sobre sí, quedaron en el instante lavados de toda mancha. Aquellos á quienes una maldición había precipitado desde el cielo sobre la faz de la tierra, volvieron á los palacios etéreos, recobrada su pureza por la virtud de aquella agua. A lo largo de las riberas del río, los Rishís divinos, los Siddhas y los más grandes santos murmuraban sus oraciones en voz baja, los dioses y los Gandharvas cantaban, los coros de las Apsaras (ninfas ó bayaderas celestes) danzaban, los anacoretas se entregaban á la alegría, y el universo entero rebosaba regocijo.

»La bajada del Ganges llenaba de placer á los tres mundos. El santo rey de brillante esplendor, Bhagiratha, montado en un carro divino, marchaba á la cabeza. Arrastrando la masa entera de sus grandes olas, noble hijo de Raghú, venía detras, como si danzase, el Ganges. Dispersando con ligero pie sus aguas, adornado con una guirnalda y penacho de espuma, jugueteando con admirable ligereza entre los torbellinos de sus grandes olas, el Ganges seguía el camino que llevaba Bhagiratha, y avanzaba divirtiéndose en locos juegos. Todos los dioses, la multitud de los Rishís, Daytias, Danavas y Rakshasas, los más eminentes Gandharvas y Yakshas, los Kinnaras (músicos celestes), las grandes serpientes y todos los coros de las Apsaras seguían, noble Rama, el triunfante carro de Bhagiratha.

»Asimismo, todos los animales que viven en las aguas seguían gozosos el curso del célebre río adorado en todos los mundos. Adonde se dirigía Bhagiratha iba también el Ganges, ¡oh el más eminente de los hombres! El Rey llegó á la orilla del mar, y bañando sus huellas, dirigió hacia allí el Ganges su curso. Del mar se encaminó á las entrañas de la tierra, al sitio registrado por los hijos de Sagara, y habiendo introducido al Ganges en el fondo del infierno, consoló por fin á los manes de sus antepasados é hizo correr sobre sus cenizas las aguas del sagrado río. Entonces, revestidos de cuerpos divinos, subieron al cielo en la embriaguez de la alegría.»

Verificado el descenso del Ganges, Brahma dice á Bhagiratha que en memoria del Rey Sagara el mar llevará su nombre, así como el Ganges se llamará Bhagirathi para conmemorar aquel suceso.

Tal es la singular y poética leyenda del nacimiento del Ganges, que constituye uno de los más hermosos episodios del *Ramáyana*.

De carácter puramente teogónico son las leyendas que siguen á ésta y que se refieren con motivo de preguntar Rama los orígenes de la dinastía que reinaba en la ciudad de Vesali. Para satisfacer su curiosidad, Visvamitra expone la célebre historia que á continuación insertamos.

En la edad Krita (1) existían las dos familias de los hijos de Diti y Aditi, hermanas ambas, y esposas de Kayaspa. Estas dos razas eran mortales enemigas. Reuniéronse un día, sin embargo, con objeto de hallar un medio de librarse de la vejez y de la muerte, y de común acuerdo resolvieron recoger todos los simples de la tierra, arrojarlos en el mar de leche (el Océano) y batirle cual si fueran á hacer manteca; la esencia divina que resultaría poseería sin duda las virtudes necesarias para el fin que se proponían.

Puestos á la obra, sirviéronse del monte Mandara (Merú) como de una mantequera, después de rodearle con la serpiente Vasuki, arrollada cual si fuera una cuerda, y con tan colosal aparato comenzaron á batir el Océano. Entonces salieron de las aguas las ninfas celestes (Apsaras), cuyo nombre significa *salidas de las aguas;* ni los hijos de Aditi, ni los de Diti quisieron tomarlas en matrimonio, por lo cual quedaron en común. Después de las Apsaras salió de las aguas Varuni, por otro nombre Sura (la Amphitrite india), en busca de un esposo. Rechazaron los hijos de Diti á la hija de Varuna, dios de las aguas (el Neptuno indio), pero fué aceptada por los hijos de Aditi. Desde entonces éstos (los dioses) se llaman Suras y los hijos de Diti (los demonios) Asuras.

Salió en seguida de las aguas el caballo de Indra Utcht-

---

(1) *Kritayuga* (edad de la perfección). Es la primera de las cuatro grandes edades en que se divide la vida de este mundo. Comprende 4.000 años divinos (1.728.000 años humanos). Las otras edades se llaman *Tretayuga*, *Dvaparayuga* y *Kaliyuga*, que es la edad presente.

chessravas (el que tiene derechas las orejas); luego Kostubha (la perla de las perlas), la joya de Krisnha; sobrenadó después en medio de las aguas la divina ambrosía *(amrita)*, y por último apareció Dhanvantari, el rey de los médicos (el Esculapio indio) que llevaba en sus manos un jarro lleno del precioso néctar. Después de estas apariciones salió de las aguas el pez destructor de los mundos, que fué devorado por las serpientes, episodio casi enteramente ininteligible.

Con motivo del reparto de la ambrosía se traba entre los dioses y los demonios aquella terrible lucha en que éstos fueron vencidos por aquéllos, merced á los esfuerzos del poderoso Indra.

De esta leyenda hay otra versión algo diferente, consignada en el episodio del *Mahabharata* llamado *Astika-parva*. En esta versión se introduce la encarnación de Vishnú en tortuga (Kurmavatara). Cuando los dioses y los demonios arrancan de raíz el monte Merú para batir el mar, Vishnú, encarnado en una tortuga, sostiene el monte sobre sus espaldas (recuérdese la fábula mitológica de Atlas) para impedir que se hunda en el abismo y aplaste al mundo. Refiérese también en esta versión que en el momento de batir el mar se inflamó el monte Merú, y que el fuego del monte y el humo que arrojaba la serpiente Vasuki dieron á los demonios (Asuras) el color negro que les distingue (alusión manifiesta á las tribus Melanias que fueron asimiladas á los dioses infernales).

Esta extraña leyenda, que no carece de cierta grandiosidad, tiene su raíz en la antigua religión védica y va revistiendo diferentes formas, no sólo en la literatura india, sino en las teogonías de casi todos los pueblos Aryos.

En la religión védica los Adityas é hijos de Aditi son los dioses solares Varuna, Surya, Savitri, Bhaga, Puschan, Mitra y Aryaman; y Aditi, su madre, es la personificación de la naturaleza. Varuna personificaba la bóveda celeste, y más tarde la noche: es, pues, el sol nocturno. Surya es el sol considerado como origen de la luz, y se le representa sobre un carro arrastrado por un caballo (el carro de Febo). Savitri es el sol considerado como productor, como Dios de la fecundidad. Bhaga quiere decir *el sol feliz*. Puschan es el sol vencedor de las nubes y de las tinieblas. Mitra, tan célebre en el Imperio romano, es el sol de día en oposición á

Varuna, el sol de noche. Aryaman es el día solar, y más tarde el sol destructor, el sol de la muerte. Contra estos dioses y contra el Dios supremo Indra combaten los Asuras, á cuyo frente figuran Vrita (el encubierto) y Ahi (la serpiente), personificaciones de las nubes tempestuosas. A estos acompañan los Daityas (los relámpagos y rayos), Cuschna (la sequía), los Rakshasas y los Bhutas. En su origen el nombre de Asuras se aplicó á los dioses; pero después de la separación de los Iranios (medo-persas) y de la aparición del Mazdeísmo, se dió este nombre á los demonios, precisamente por habérsele dado Zoroastro á sus divinidades. Llamóse á los Asuras *Dasyus* (enemigos), y en ellos se representó á los indígenas de la India y se convirtió en demonios á las tribus Tibetanas, dando á los seres infernales el nombre de Bhutas, que llevaban dichas tribus.

Al aparecer el brahmanismo, todas las tradiciones védicas sufrieron grandes modificaciones. Los Adityas védicos las experimentaron también. Varuna descendió del puesto que ocupaba, y de Dios solar se convirtió en Dios de las aguas, y de los demás dioses solares, únicamente Surya conservó su rango. Otro tanto aconteció con Aditi: hízose de ella una hija de Maharchi ó patriarca Dakcha, hijo de Manú Svayambhuva (el primer hombre), y se la casó con el Rischi, Saptarchi ó Radjarchi Kasyapa, de quien tiene sus doce hijos luminosos (Suras); por último, se la dió una hermana, Diti, desconocida en los Vedas, casada con el mismo Kasyapa y madre de los demonios Daityas ó Asuras, cuya lucha con los Suras se refiere en el episodio que nos ocupa.

Este episodio ¿simboliza una catástrofe cósmica, como piensa el Barón de Eckstein, ó es el símbolo de la perpetua lucha entre la luz y la oscuridad en lo físico, entre el bien y el mal en lo moral? Esta rebelión de demonios ó titanes que en toda teogonía se encuentra, ¿no es una forma grosera de explicación del mal, considerado primero, en una edad naturalista, como mal físico y sensible personificado en las tinieblas, y más tarde como mal moral representado en los demonios? Si se tienen en cuenta las numerosas analogías que existen entre la leyenda que hemos referido y otras pertenecientes á diversas teogonías, la respuesta habrá de ser afirmativa. La ambrosía que se disputan los Suras y los Asu-

ras es la misma ambrosía que alimentaba á los dioses del Olimpo; la Varuni que brota de las aguas recuerda á la Venus que nace de la espuma del mar, y ella misma es Amphitrite, como Varuna es Neptuno y Dhanvanthari Esculapio. En cuanto á la rebelión de los Asuras, basta recordar la rebelión de los titanes, la lucha de Ahriman contra Ahuramazda (Ormuzd) y la caída de Luzbel, para comprender que todas las leyendas mitológicas son ramas de un mismo tronco y que todos estos mitos no son otra cosa que explicaciones más ó menos perfectas del gran problema del origen del mal.

Enlaza el poeta con esta narración la historia del nacimiento de los Maruttas (los vientos), que se verificó de la siguiente manera. Desolada Diti por la derrota de sus hijos los Asuras, pidió á su esposo Kasyapa la gracia de obtener un hijo que llegase un día á vengar á sus hermanos. Concedióla este favor Kasyapa, á condición de que se entregara durante mil años á la más austera penitencia para hacerse digna de él, en lo cual consintió Diti. Al servicio de la penitente entró el dios Indra, oculto bajo disfraz humilde. Diez años faltaban para cumplir el plazo prefijado, cuando un día quedó Diti dormida en una postura indecorosa de que se burló Indra, quien aprovechándose de su sueño penetró milagrosamente en su seno y con sus terribles rayos dividió en siete partes el hijo que en él albergaba y cuyos lamentos despertaron á Diti. En vano la desgraciada madre suplicó á Indra que no prosiguiera en su obra; el dios dividió de nuevo en siete partes cada una de las anteriores, dejando reducido al hijo de Diti á cuarenta y nueve informes fragmentos. Conmovido al cabo por las lágrimas de la penitente, consintió en que estas cuarenta y nueve partes del embrión, revestidas de celestes y ligeros cuerpos alimentados por la ambrosía, recorrieran el mundo en alas de los siete vientos bajo el nombre de Maruttas.

Tal es el fabuloso origen de los vientos ó Maruttas. Ya en el *Rig-Veda* fueron celebrados bajo este nombre; pero no como hijos de Diti, sino de Rudra, dios de las tormentas; y de Prithivi (la tierra). Aparte de los vientos reconocía el *Rig-Veda* el viento mismo considerado en su unidad y personificado en Vayu. Es fácil hallar en estas leyendas el origen de las que sobre el mismo asunto referían los griegos.

Los vientos que gobernaba Eolo eran hijos del cielo y de la tierra, como en el *Rig-Veda* lo son de Rudra, que como dios de las tormentas es una de las varias formas del cielo, y de Prithivi (la tierra), pareja renovada en el brahmanismo bajo los nombres de Indra, forjador del rayo, Diti, hermana de Aditi (la naturaleza).

La leyenda que sigue á ésta tiene gran importancia, por dar cuenta de un hecho notable de la historia india: la lucha entre los Kchatriyas y los Brahmanes. Esta lucha se halla expuesta bajo diferentes formas legendarias en el *Mahabhárata*, el *Ramáyana* y los *Puranas*.

Una de estas leyendas es la de Parasu-Rama, personaje que veremos intervenir en el poema que examinamos. Habiéndose suscitado una querella entre los Brahmanes y los hijos del Rey Kritavirya, todos los Brahmanes son exterminados por los Kchatriyas, excepto las mujeres, que se refugian en el Himalaya. Parasu-Rama, hijo de Djamadagni, perteneciente á la casta de los Brahmanes y encarnación de Vishnú, vengó con su terrible hacha *(parasu)* el atentado de los Kchatriyas. Consumada la venganza, se retiró al monte Mahendra, y fué después vencido por Rama, como veremos á su tiempo. Esta leyenda revela sin duda que hubo una guerra de exterminio entre Kchatriyas y Brahmanes, en que alternativamente fueron vencedores unos y otros, lucha que terminó con una conciliación en que la supremacía correspondió á los Brahmanes. A este período de conciliación se debe que á la encarnación de Vishnú en el Rama sacerdotal (Parasu-Rama) suceda la encarnación en el Rama guerrero (el Rama del *Ramáyana*) vencedor del primero.

La creación del segundo Rama y su victoria fué sin duda un medio empleado por los Brahmanes para atraerse á los Kchatriyas, de cuyo agrado no debía ser Parasu-Rama. Esta lucha entre las dos castas debió tener lugar en la región central del Vindhya y verificarse hacia el siglo IX (1).

La otra forma legendaria de estas luchas de casta es la que expone el autor del *Ramáyana* en el episodio que nos ocupa. Colócase este episodio en el momento en que Rama

---

(1) Lenormant: *Histoire ancienne de l'Orient*, lib. VIII, cap. IV.— Burnouf, *La science des religions*, cap. X.

y sus compañeros han llegado á la corte del Rey Djanaka. Uno de los sacerdotes de este monarca, Satananda, al ver á Visvamitra, refiere á Rama los ilustres hechos de su mentor en la forma siguiente.

Como en otro episodio se expone, Visvamitra era hijo del Rey Gadhi, el cual era hijo de Kusanabha, hijo de Kusa (sin duda todos de raza Kuschita); Visvamitra es, pues, una personificación de la casta guerrera. En una ocasión, Visvamitra, al frente de un poderoso ejército, se dirigió á la ermita del brahmán Vasishtha, quien le recibió con todos los honores de la hospitalidad. Vasishtha poseía una maravillosa vaca, llamada Sabala (según otra versión, Kamadhenu), que es personificación de la tierra. Tenía esta vaca la rara cualidad de dar, cuando se la ordeñaba, todo género de objetos acomodados á todos los gustos.

Deseoso el anacoreta de obsequiar al ejército de su regio huésped, ordenó á la vaca que preparase un gran banquete; y con efecto, Sabala extrajo de sus tetas maravillosas toda clase de delicados manjares, minuciosamente enumerados en el poema. Sorprendido Visvamitra, rogó á Vasishtha que le diera la vaca milagrosa á cambio de otras cien mil vacas escogidas, á lo que el ermitaño se negó rotundamente; en vano Visvamitra le ofreció 14.000 elefantes, 800 carros, 11.000 caballos y 10.000.000 de vacas: todos sus ruegos y promesas fueron ineficaces ante la tenacidad de Vasishtha.

Furioso el Monarca, manda á sus soldados que se apoderen de la vaca prodigiosa; huye ésta de sus manos, y pide socorro á su señor; Vasishtha contesta que es impotente ante la fuerza del Kchatriya, pero la vaca replica que el poder celeste de los Brahmanes es muy superior al de los guerreros: animado con estas palabras el anacoreta, ordena á la vaca que produzca ejércitos que venzan á los de Visvamitra.

El animal maravilloso comienza entonces á cubrir la tierra de ejércitos formidables. Aparecen los Pahlavas (los Persas), los Sakas (Escitas), los Yavanas (Griegos) (1), los Kam-

(1) Después de Alejandro dieron los indios este nombre á los Griegos. Según Schlégel, el nombre de Yavanas designa de un modo indefinido á los pueblos situados al Occidente de la Persia.—(Fauche).

bodjas, los Mletchas, los Tusharas y los Kiratas (pueblos desconocidos, probablemente pobladores de la India). Estos ejércitos concluyeron con los soldados de Visvamitra, que vencido y humillado se retiró al fondo de los bosques, dejando en el trono al único hijo que le quedaba, pues todos los demás habían muerto en la batalla.

Esta primera parte de la leyenda es fácil de interpretar. La vaca Sabala ó Kamadhenu, que produce tan variados frutos y que es propiedad de Vasishtha, es la personificación de la tierra, propiedad de la casta de los Brahmanes. La riqueza y poderío de éstos excitó la envidia de los Kchatriyas que intentaron despojarles por medio de la fuerza: tal es el hecho representado en el robo de la vaca por el kchatriya Visvamitra. Llamaron los Brahmanes en su auxilio pueblos extranjeros, y en la guerra que entre ellos y los Kchatriyas tuvo lugar vencieron y aniquilaron á éstos. Que esta lucha es histórica, parece indudable; que en auxilio de los Brahmanes acudieran tantos pueblos, entre los que con sorpresa vemos figurar á los persas, los escitas y los griegos, no es hecho atestiguado por la historia, pero que tampoco se puede negar en absoluto, toda vez que la carencia de testimonios no autoriza á negar un hecho á menos de existir datos en contra.

La leyenda tiene una segunda parte en que los Kchatriyas recobran su perdida prosperidad. Entregado Visvamitra á la más ruda penitencia, consigue que Mahadeva (Siva) le entregue armas terribles con las que pueda vencer á Vasishtha. Ataca, con efecto, al anacoreta; pero éste, con el simple contacto del bastón brahmánico, extingue la llama de la flecha incendiada que contra él arrojara; entonces Visvamitra, desesperado, exclama: «La fuerza del Kchatriya es una quimera; la fuerza real y verdadera es inseparable del esplendor brahmánico.» Desde entonces su resolución está formada: llegar á ser brahma á fuerza de penitencia; tal será en adelante el objeto de toda su vida.

Entregado se hallaba á la penitencia Vismamitra cuando el Rey Trisanku determinó celebrar un *asvameda* (sacrificio del caballo) para obtener de los dioses el tránsito á su celeste morada en cuerpo y alma. Vasishtha, requerido para dirigir el sacrificio, se negó á ello, por cuya razón Trisanku acudió á los hijos del anacoreta, que le rechazaron dura-

mente. Ofendido el Rey, contestóles con amenazas; pero ellos, indignados por tal insolencia, le maldijeron y condenaron á ser transformado en *tchandala* (individuo de una casta impura y degradada), sentencia que se cumple inmediatamente.

Trisanku se presentó entonces á Visvamitra, que no sólo verificó el sacrificio, sino que aplicándole los méritos de sus penitencias, le ordenó subir al cielo con su cuerpo. Verificóse efectivamente la ascensión milagrosa; pero encolerizado Indra, arrojó sobre la tierra al desventurado Trisanku. Pidió éste socorro á Visvamitra, que rebelándose contra los dioses y rivalizando con ellos, creó multitud de astros luminosos y aun proyectó crear nuevos dioses que reemplazaran á Indra y á sus colegas inmortales. Consternados éstos, acceden á los deseos del terrible anacoreta y admiten en el cielo á Trisanku en cuerpo y alma, haciendo de él una brillante constelación.

La virtud y el poderío de Visvamitra se muestran igualmente en el interesente episodio que refiere después el poeta. Habiendo dispuesto el Rey Ambaristha sacrificar un hombre á los dioses, Indra arrebató la víctima de manos de los sacrificadores. Trató Ambaristha de comprar á un brahmán pobre, llamado Ritchika, uno de sus tres hijos, mas ni Ritchika ni su mujer consintieron en vender al mayor ni al más pequeño, aunque sí al mediano, Sunasefa, que fué cambiado por cien mil vacas. El desgraciado joven acudió pidiendo socorro á Visvamitra, que reuniendo á sus propios hijos, les ordenó sacrificarse en su lugar: negáronse todos, no sin incurrir en la maldición del padre, que llamando á Sunasefa le enseñó una *mantra* ú oración secreta que le libraría de la muerte. Así fué, con efecto: en el momento de comenzar el sacrificio, recitó la víctima la oración misteriosa, apareció Indra, y salvándole de la muerte, concedió al Rey Ambaristha los apetecidos frutos del sacrificio sin necesidad de consumarlo.

Las penitencias de Visvamitra estuvieron á punto de ser ineficaces á causa de la pasión que con más frecuencia suele perder á los hombres: el amor. Una Apsara (ninfa celeste) llamada Menaka, se introdujo furtivamente en el retiro de Visvamitra con el maligno propósito de seducirle. En el momento en que la ninfa se bañaba en el lago Pushkara, la

vió el anacoreta y quedó prendado de su belleza. Diez años pasó con ella entregado á las delicias del amor, al cabo de los cuales, comprendiendo la enormidad de su falta, la despidió cortésmente y se entregó de nuevo á las más duras maceraciones.

Tales y tan terribles fueron las penitencias de Visvamitra, que los dioses llegaron á temer que eclipsara su gloria. Indra, entonces, recordando el pasado suceso, llamó á otra Apsara, llamada Rambha, y la encargó que tratara de seducir de nuevo al penitente. El mismo Indra, metamorfoseado en el pájaro llamado *Kokila* y unido al Amor, coadyuvó á los planes de la ninfa. Poco faltó para que el plan maquiavélico del dios tuviese feliz éxito; véanse los bellísimos términos en que el poeta describe el encanto voluptuoso que se apoderó de los sentidos de Visvamitra:

«Cuando el suave gorjeo del kokila, que llenaba el bosque con sus acentos, y la dulce y conmovedora armonía del canto de la ninfa hirieron sus oídos; cuando el viento se deslizó sobre su cuerpo con voluptuosos cosquilleos, y embalsamado con celestes perfumes produjo en su olfato aquellas sensaciones que llevan á su colmo la embriaguez de los amantes, el gran anacoreta sintió arrebatados su alma y su pensamiento, y volviéndose hacia el lugar de que venía aquella melodía encantadora, percibió la belleza seductora de Rambha.»

Pronto, sin embargo, recordó Visvamitra las pasadas tentaciones y adivinó el lazo que se le tendía. Furioso entonces, transformó en roca á la hermosa ninfa y continuó con mayor constancia sus mortificaciones. Por fin, al cabo de otros mil años de penitencia, los dioses, temerosos de que llegara á apoderarse del reino de los cielos, suplicaron á Brahma que accediese á sus deseos. Consiente en ello Brahma, y acompañado de los dioses se presenta en la ermita del penitente kchatriya, á anunciarle que ya es digno de entrar en la casta de los Brahmanes.

En opinión de Lenormant, esta segunda parte de la leyenda de Visvamitra se refiere á una tentativa hecha por los guerreros para constituir un nuevo sacerdocio, sacado de su misma casta, que opusieron á los Brahmanes. Al concluir la guerra referida en la primera parte de la leyenda, probablemente una de las condiciones de paz fué admitir en

la casta de los Brahmanes á este sacerdocio de origen kchatriya, personificado en Visvamitra, concluyendo de esta suerte el cisma que desgarraba la unidad brahmánica. Escrito el *Ramáyana* después de la conciliación, la importancia concedida á Visvamitra fué, como la creación de Rama, una concesión y una satisfacción á la vez dadas por los Brahmanes á los guerreros. El *Ramáyana*, en efecto, es un poema heroico-religioso que consagró la unión entre las dos castas enemigas.

La circunstancia de ser abundantísimo en episodios el primer libro que estamos analizando, siéndolo menos los restantes, confirma la opinión de que el *Ramáyana* hubo de sufrir muchas interpolaciones hasta su redacción definitiva. El desorden y la falta de arte con que están presentados los episodios que hemos referido, episodios que ninguna relación directa tienen con el asunto del poema y que se introducen en él sirviéndose del inocente artificio de suponerlos referidos durante un viaje, son motivos bastantes para afirmar, no sólo que el poema ha sufrido muchas alteraciones, sino que casi todas ellas han obedecido á móviles políticos ó religiosos, extraños por completo al arte. La comprobación de este aserto se hallará fácilmente en el análisis que de estas leyendas dejamos hecho.

Concluída la narración de los hechos de Visvamitra, éste suplica á Djanaka que enseñe á Rama el maravilloso arco de Indra, á lo que el Rey accede gustoso.

Refiere Djanaka que este arco fué usado por Siva contra los dioses, y añade que la mano de su hija Sita será el premio del que llegue á tenderle. Sita es una hermosa doncella, no concebida por obra de varón, sino nacida de un surco abierto en la tierra por Djanaka.

El arco, encerrado en un estuche y colocado en un carro tirado por 800 hombres, es traído á la presencia de Rama, que sin el menor esfuerzo consigue tenderle. La tensión hace romperse el arco con tal estrépito, que todos los concurrentes, excepto Rama, Lakshmana, Djanaka y Visvamitra, caen en tierra llenos de asombro. Al punto se comunica á Ayodhya tan fausta noticia por medio de embajadores, encargados á la vez de pedir á Dasaratha su consentimiento para la boda de Rama y de invitarle á asistir á la ceremonia, á lo que inmediatamente accede. Invitado igualmente el

hermano de Djanaka, Kusadhvadja, Rey de Sankasya, conciértanse y se celebran al punto las bodas de los cuatro hijos de Dasaratha: Rama se casa con Sita, y Lakshmana con Urmila, ambas hijas de Djanaka: los otros dos hijos de Dasaratha contraen matrimonio con las dos hijas de Kusadhvadja, Baratha con Mandavi y Satrughna con Srutakirti.

Celebrados con gran pompa los desposorios, Dasaratha, sus hijos y las esposas de éstos regresan á Ayodhya. En este viaje tiene lugar el encuentro entre Rama y el antiguo Parasu-Rama ó Rama el Djamadágnida, á que antes nos hemos referido. El Rama sacerdotal preséntase ante el Rama guerrero, y enseñándole un arco formidable le invita á tenderle, prometiéndole que en caso de conseguirlo le concederá el honor de un combate personal (1). Acepta Rama el reto, pero advirtiendo á su contrario que si logra disparar la flecha le cerrará el camino del cielo, le excluirá del mundo celeste.

Todos los dioses acuden á presenciar aquel duelo terrible en que el Rama Kchatriya va á vengar el exterminio de su raza. El arco de Parasu-Rama, el arco de Vishnú que en manos del terrible Brahmán un tiempo fué terror de los guerreros, va á ser tendido al fin. En aquel momento una intuición divina revela á Parasu-Rama la verdadera naturaleza de su contrario. Su cólera y su soberbia se aplacan entonces, y humildemente ruega á Rama que no le cierre el camino del cielo, sino sólo el de los mundos santos. Dispara Rama la terrible flecha, y *desde entonces*, dice el poema, *Ramo el Djamadágnida no halló mundo alguno en que pudiera habitar*.

Este episodio, cuyo sentido hemos explicado anteriormente, ofrece la extraña particularidad de poner frente á frente dos encarnaciones del mismo dios. El Rama sacerdotal vencido, y el Rama guerrero vencedor, son á la vez el dios Vishnú encarnado. ¡Extraña concepción por cierto la de esta oposición entre dos formas de una misma esencia! ¡Singular poesía la del panteísmo en que la lucha épica y el contraste dramático no son otra cosa que un combate de sombras en el seno de lo infinito!

---

(1) Nótese el pronunciado sabor caballeresco de este episodio.

Refiere después el poeta la entrada triunfal de los héroes en Ayodhya, y pinta la felicidad de que gozaba la familia real, con lo cual concluye el primer libro de la epopeya.

El segundo libro se diferencia profundamente de todos los restantes, por ser el que encierra una acción más dramática, interesante y humana. Al paso que en la mayor parte de la obra las proporciones colosales de la acción y la intervención constante de lo maravilloso fatigan y deslumbran al lector, y no causan en su ánimo las vivas y agradables impresiones que engendra siempre la pintura animada de los afectos del corazón humano, en este libro, verdadero oasis de poética frescura perdido en las inmensidades del poema, la pasión en su mayor grado de interés, los más nobles y elevados sentimientos, la más refinada pureza moral concurren á deleitar el ánimo, librándole de la tensión con frecuencia fatigosa que lo restante del libro produce. Difícilmente se hallará en poema alguno, ni aun en la misma *Ilíada*, episodios tan interesantes, pinturas tan bellas, lecciones morales de tan subido precio como las que ofrece el hermoso libro que vamos á examinar.

Dasaratha envía á su hijo Bharata á la corte de su abuelo materno, el Rey de Kekaya, después de darle los más sabios y saludables consejos. Durante su ausencia, el anciano Monarca determina consagrar á Rama como heredero de la corona. El poeta aprovecha esta ocasión para hacer la siguiente pintura del carácter de su protagonista:

«Pensaba Rama que llegar á las alturas de la ciencia es preferible al honor de subir al trono. Era Rama un varón lleno de caridad para todos los seres, amparador de cuantos necesitaban socorro, liberal, defensor de los hombres honrados, amigo de los débiles que pedían su protección, agradecido, gustoso de recompensar con creces los beneficios recibidos, fiel en sus promesas, firme en sus resoluciones, dueño de sí mismo, hábil en distinguir las virtudes, porque era virtuoso, diestro en el trabajo y en el manejo de los negocios... De buen grado renunciaría aquel ilustre Príncipe á la vida, á la más opulenta fortuna y aun á sus más caros placeres; pero á la verdad, jamás. Recto, generoso, amigo de hacer el bien, modesto, de buenas costumbres, dulce, paciente, invencible en el combate, tenía gran corazón, gran energía, grande alma; era, en suma, el más virtuoso de los

hombres, radiante de esplendor, de aspecto amable como la luna, y puro como el sol de otoño.»

Rama es, pues, la pureza moral unida á la energía varonil; es el *justum ac tenacem propositi virum* del poeta; es el ideal del carácter humano. ¡Qué diferencia entre él y el bárbaro protagonista de la *Ilíada!* ¡Qué semejanza, en cambio entre este carácter y los prototipos de valor y lealtad que se hallan en los libros de caballerías!

Sin duda alguna, aquella civilización y aquella literatura que simbolizaban el caballero Bayardo y el noble Amadís son un eco lejano del ideal Sánscrito trasmitido á través de las selvas de la Germania, y nada tienen de común con la grosera barbarie de los héroes homéricos, ni con la corrupción y la perfidia de los héroes latinos.

Resuelto Dasaratha á consagrar á Rama, consulta la opinión de los hombres de Estado y del pueblo todo, que unánimemente aprueba su designio. Entonces á presencia de los Reyes feudatarios (1) participa á Rama sus propósitos. En tanto que la ciudad se entrega al regocijo empavesando y regando las calles, poniendo colgaduras en los balcones, cubriendo de flores y perfumes la calle Real é iluminando por la noche, Rama con su esposa Sita se prepara á la consagración, entregándose á la penitencia y á la oración en la real capilla dedicada á Vishnú y muy distante de prever la tormenta que en breve va á estallar sobre su cabeza.

Una parienta lejana de Kekeyi, tan deforme de alma como de cuerpo, sabedora de lo que sucede, penetra en el aposento de ésta y con destempladas voces le anuncia que una gran desgracia la amenaza. Sorprendida Kekeyi, pregunta á Manthara (tal es el nombre de la jorobada) cuál es esa desgracia tan terrible, y al saber que se trata de la consagración de Rama, lejos de afligirse, manifiesta sinceramente su alegría. No se desanima por esto la pérfida consejera: con arte maligno y excitando el amor maternal de Kekeyi, pinta con vivos colores los peligros que amenazan á su hijo Bharata, despojado del trono por su hermano y expuesto á ser muy pronto enviado al destierro. El amor maternal se despierta entonces en Kekeyi; con voz angustiosa pide á

(1) Se desprende de la lectura del poema que la India estaba sometida al régimen feudal.

Manthara que la depare un medio de salvar á su hijo y perder á Rama; la infame mujer le encuentra muy fácilmente. En la época de la guerra entre los dioses y los demonios, Dasaratha, que peleaba á favor de aquéllos, fué herido por un Asura llamado Sambara. Kekeyi curó su herida, y Dasaratha, reconocido á sus cuidados, la prometió concederla las dos gracias que quisiera pedirle; mas ella reservó para más adelante el cumplimiento de la promesa. *Esta ocasión ha llegado*, dice Manthara; *pide, pues, á tu esposo estas dos gracias: la consagración de Bharata* y *el destierro de Rama durante catorce años*. Kekeyi, cuya conciencia turbaban, no sólo el amor maternal, sino el influjo de una maldición que en anterior época lanzó contra ella un Brahmán, acoge con júbilo el pérfido consejo, y despojándose de sus adornos entra en una solitaria habitación, esperando la llegada de su esposo para recordarle su promesa. De esta suerte una de esas intrigas de serrallo, tan comunes en el Oriente, acarrea la desgracia del protagonista del poema.

Cuando Dasaratha encuentra á la más joven y bella, y la más querida, por tanto, de sus esposas, postrada en tierra y entregada á la más violenta desesperación, su dolor no reconoce límites; pero cuando escucha de sus labios el motivo de su llanto, cuando la oye pedir en cumplimiento de su antigua promesa la consagración de Baratha y el destierro de Rama, su sorpresa y su dolor llegan á tal extremo que cae en tierra privado de sentido. En vano, vuelto en sí, suplica á su esposa que no le exija cosa semejante; en vano se arroja á sus plantas, humillando sus canas venerables; Kekeyi es inflexible, y el Monarca, ligado por la palabra empeñada, no tiene otro recurso que cumplirla y da orden de que Rama venga á su presencia.

Abandonando las suntuosas estancias de su palacio, en que estaba dispuesto todo lo necesario para la consagración; pasando por medio de una turba de poetas, cantores y músicos (1), llega Rama al palacio de su padre entre los vítores y aclamaciones entusiastas de la multitud. Hállale en su trono en compañía de Kekeyi, traspasado de dolor, hasta el punto de no poder proferir una palabra, viéndose obligada

(1) Existían en la India trovadores, juglares y bufones como los que había en la Edad Media.

la implacable Reina á intimar la fatal sentencia, que el héroe escucha con serenidad y resignación.

Parte en seguida Rama á comunicar á su madre la noticia. Al saberlo Kosalya, exhórtale á que desobedezca la orden injusta de su padre; secúndala Lakshmana y ofrece su apoyo para que Rama se apodere del reino. Todo es inútil; Rama contesta á las súplicas de su madre y de su hermano con estas palabras admirables: «Jamás, Reina, cederé mi fama á cambio de un reino; lo juro por mis buenas obras. En los estrechos límites en que la vida de los hombres se encierra en este mundo, quiero tener por lote el deber, pero no quiero sin él la tierra.» ¡Frase sublime en que el desconocido poeta sanscrito parece presentir las magníficas inspiraciones morales de Kant! Y no se limita á esto el héroe, sino que en términos suaves, pero firmes, reprende á su madre porque censura la conducta de su esposo y la exhorta á que siga amando á Bharata y viendo una hermana en la aborrecible Kekeyi.

Defraudada Kosalya en sus esperanzas, pide á su hijo que la lleve consigo, á lo que éste se niega, recordándola sus deberes conyugales, porque «mientras vive, el esposo, no el hijo, es un dios para la mujer.» Subyugada Kosalya por la fuerza de sus razones, consiente en su partida, no sin entregarse á la más viva desesperación.

No menos admirable es la escena que sigue entre Rama y su bella esposa Sita. Cuando ésta sabe que su esposo ha sido condenado al destiero, manifiesta su propósito de acompañarle en palabras llenas de indecible ternura y arrebatada pasión. He aquí los términos en que se expresa la enamorada esposa:

«Solamente la esposa que ama á su marido es digna de saborear la felicidad que su esposo merece; yo te seguiré, por tanto, á donde quiera que vayas. Separada de tí no querría habitar ni en el mismo cielo, ¡te lo juro por tu amor y por tu vida! Tú eres mi señor, mi maestro, mi divinidad; iré contigo, que tal es mi última resolución... Para una mujer de bien, el camino que ha de seguir no es su padre, ni su madre, ni su hijo, ni su alma siquiera, sino su esposo, que es su voz suprema... Yo habitaré feliz en los bosques, dichosa si encuentro á tus pies un asilo, tan contenta cual si habitara los palacios de Indra... Millares de años pasados á

tu lado serían un día para mi alma. ¡El paraíso sin tí me parecería odiosa morada; el infierno contigo, apetecible cielo!»

En vano Rama presenta ante sus ojos el cuadro aterrador de los peligros de la vida en los bosques; Sita permanece inquebrantable. Confiesa entonces su esposo que su negativa á llevarla consigo era un medio de probar su amor, y consiente gozoso en que le acompañe. Igualmente accede á llevar á su hermano, que en frases conmovedoras se lo ruega.

Después de tan dolorosas escenas, Rama vuelve á palacio para despedirse de su padre. El infortunado Monarca le exhorta á desobedecer sus órdenes y le ruega que le lleve consigo; pero la austera virtud de Rama rechaza estas muestras del amor paternal. Entonces la cruel Kekeyi viste á los desterrados con los hábitos de anacoreta, hechos de corteza de árbol, que han de llevar en los bosques. Toda la corte exhala entretanto amargas quejas y no menos amargas censuras contra Kekeyi. Por último, después de una tierna y dolorosa despedida, Rama, acompañado de Sita, de Lakshmana y de su fiel cochero Sumantra, sube al carro que le está destinado y se pone en camino seguido de la mayor parte de la población de Ayodhya. Deseoso Rama de evitar las molestias del viaje á sus fieles vasallos, aprovecha una ocasión favorable para hacerles perder su pista, y continúa solo su camino.

Llega Rama á la orilla del Ganges, donde es recibido cordialmente por Guha, Rey de los Nishadas. Allí despide á su cochero, y pasando el río penetra en el lugar en que el Ganges verifica su confluencia con el Yamuna, donde un santo ermitaño llamado Bharadvaja le acoge y le recomienda como sitio muy adecuado para establecerse la montaña de Tchitrakuta, adonde los desterrados se dirigen inmediatamente.

Sumantra, entretanto, ha llegado á Ayodhya y dado cuenta á Dasaratha de su viaje. Refiérele conmovido el dolor que la naturaleza entera experimenta por el destierro de Rama; dícele que los árboles y las flores se secan y marchitan, y que sus mismos caballos han vertido lágrimas al separarse de su amo (como los caballos de Aquiles lloraron la muerte de Patroclo).

Estos detalles aumentan el dolor de Dasaratha, que una

noche, meditando sobre su desgracia, recuerda una mala acción que cometió en su juventud y en aquel instante expía. Esta acción, que refiere á su esposa Kosalya, fué la muerte involuntaria dada á un joven anacoreta en una partida de caza. Una noche había salido á cazar en las orillas del Sarayu. Hallábase en acecho esperando que alguna fiera acudiera á beber en el río, cuando oyó un ruido que le pareció semejante á la voz de un elefante. Disparó una flecha y al punto llegaron á sus oídos los lamentos de un hombre; acudió presuroso, y halló un joven anacoreta mortalmente herido. El desgraciado le dijo que había ido al río á llenar un cantaro, cuando Dasaratha, tomándole por elefante, le había muerto, y que era el único amparo de sus padres, ancianos y ciegos, á quienes su muerte dejaba en el más completo abandono.

Traspasado de dolor Dasaratha, se dirigió á la choza del anacoreta á noticiar á sus padres tan fatal suceso. Nada más patético que las quejas y lamentos de los infelices ancianos, Condúcelos Dasaratha al sitio en que se hallaba el cuerpo inanimado de su hijo, á quien tributan los últimos honores. Allí se les aparece el difunto revestido de un cuerpo celeste, y les dice que Dasaratha no es culpable; no obstante, el anciano anuncia al Rey que así como él muere privado de su hijo, así él morirá privado del suyo.

El recuerdo de este triste episodio, uno de los más interesantes del poema, aumenta la pena de Dasaratha, hasta el extremo de que, exhalando tristes lamentos y llamando repetidas veces á su hijo, queda muerto repentinamente en el lecho conyugal. Describe el poeta el dolor de las mujeres de Dasaratha y de la población entera, que tiernamente le quería; la llegada de Bharata, á quien hace venir Vasishtha, que se encarga del gobierno; la indignación y sorpresa del joven Príncipe al saber todo lo que ha pasado en su ausencia, y las violentas increpaciones que dirige á su madre Kekeyi, cuando ésta acude á manifestarle lo que en su favor ha hecho. Toda esta parte del libro abunda en bellezas de primer orden, y revela una vez más la pureza moral y el delicado sentimiento que distingue al poema.

Verificados con gran pompa los funerales de Dasaratha, cuyo curioso é interesante ceremonial (muy semejante al empleado por los griegos y latinos) refiere minuciosamente

el poeta, los Ministros y Consejeros ofrecen á Bharata la corona; pero éste manifiesta su resolución de no aceptarla y de ir á buscar á su hermano para que se encargue del reino que de derecho le corresponde. Acogido con júbilo el proyecto por el pueblo, Bharata da órdenes apremiantes para que se prepare la expedición.

Dispuesto todo lo necesario, Bharata se pone en marcha, acompañado de sus Ministros, de las Reinas viudas Kekeyi, Kosalya y Sumitra, y de un ejército formidable compuesto de 10.000 elefantes de guerra, 60.000 carros de batalla y 100.000 caballos. Al llegar al Ganges, aquel rey Guha que dió hospitalidad á Rama, rinde iguales honores á Bharata, una vez desvanecidos los temores que al pronto experimentó á la vista de tan numeroso ejército.

Hay en este viaje de Bharata un episodio que recuerda la estancia de los soldados de Vasco de Gama en la isla encantada creada por Venus (canto IX de *Los Lusiadas*). Recibidos Bharata y sus soldados por el anacoreta Bharadvaja, dispone éste para obsequiarlos una suntuosa fiesta, de cuya dirección encarga á Visvakarma, el Vulcano de la mitología india. Todos los placeres que pueden halagar á los sentidos se ofrecen al punto á los soldados de Bharata: una lluvia de flores cae de los cielos; deliciosos conciertos se escuchan en los aires; suaves perfumes inundan el espacio; la tierra se cubre de lozana vegetación; palacios suntuosos, cuadras y establos magníficos para caballos y elefantes albergan al ejército; un primoroso alcázar en que el arte divino de Visvakarma ha reunido todas las comodidades y todos los placeres apetecibles se destina para el Príncipe y sus Ministros.

La exuberante imaginación del poeta concibe un verdadero país de Jauja, un paraíso de Mahoma, por cuyas llanuras corren caudalosos ríos sobre cauces de leche cuajada y entre riberas formadas por celestes bálsamos y perfumes deliciosos. Treinta mil Apsaras (ninfas) «semejantes en esplendor al oro, flexibles como las fibras del loto y tales que si una de ellas se apodera de un hombre éste se vuelve loco de amor,» y treinta mil mujeres venidas de los bosques de Nandana acuden á deslumbrar con su belleza á los atónitos soldados de Bharata; los mejores músicos celestes, las más hermosas bayaderas del Paraíso cantan y danzan en presencia de Bharata; los mismos árboles del bosque toman la for-

ma de mujer, y cada soldado, cada cortesano del Príncipe de Ayodhya se entrega á los placeres del amor con cinco ó seis encantadoras ninfas. Añádase á tan pintoresco cuadro que los más exquisitos y variados alimentos saciaban el apetito de aquellos felices mortales y que los árboles destilaban miel, los estanques eran de rom, los ríos de leche, las montañas de azúcar, y que por todas partes se veían montones de alimentos deliciosos, de vestidos magníficos y de preciosas joyas, y podrá formarse una idea de la exuberante cuanto sensual fantasía del poeta, y de la originalidad de este episodio, mezcla extraña de grandiosidad y de extravagancia, que pudiera denominarse *la epopeya de la sensualidad.*

Solamente una noche dura esta monstruosa orgía, y no es pequeño el esfuerzo que los jefes del ejército tienen que hacer para arrancar á sus soldados de aquel encantado paraíso. Negábanse, con efecto, á marchar; desobedecían todas las órdenes y, como dice el poeta: «todos estaban ebrios y locos de vino y de amor.» Desvanecido el encanto al rayar la aurora, Bharata se despide del anacoreta y muy en breve llega á la selva en que habitaba su hermano.

Al ver Lakshmana el formidable ejército acampado á corta distancia de su retiro y distinguir el estandarte de Bharata (un árbol colocado sobre un elefante) queda sobrecogido de espanto. Rama desvanece los temores de Lakshmana y se prepara á recibir á su hermano, que llega acompañado de Satrughna y de Sumantra. Después de abrazarles tiernamente, Rama dirige á Bharata multitud de preguntas sobre el estado del Reino, en que se contienen sabias y prudentes máximas de política y de moral. Refiérele entonces Bharata la muerte de su padre, y le manifiesta el objeto de su visita, que se reduce á suplicarle que acepte el trono que le corresponde de derecho.

La rectitud de Rama se revela de nuevo en su respuesta, enteramente igual á la que dió á su madre cuando le exhortaba á desobedecer las órdenes de Dasaratha. La ley inflexible del deber, he aquí lo que opone á las proposiciones de su hermano. Después de esta entrevista se encamina al río Mandakini y celebra la ceremonia del agua lustral, como fúnebre tributo á la memoria de su padre.

Las viudas de Darasatha, el jefe de los Brahmanes Vasishtha y los Ministros y Grandes del Reino acuden á saludar

á Rama. Despues de las expansiones naturales del sentimiento, Bharata en un discreto discurso renueva sus proposiciones en presencia de todos; Rama contesta con una peroración notabilísima llena de profundas máximas. He aquí algunas frases de su discurso:

«El hombre aquí abajo no es libre en sus acciones ni dueño de sí mismo; el destino le arrastra á su antojo en el círculo de la vida... La muerte marcha con los hombres, con ellos se detiene y con ellos se vuelve cuando han hecho una larga jornada... ¿Por qué lloras á otro? Llora por tí, porque ora descanses, ora marches, tu vida sin cesar se consume... Regocíjanse los hombres cuando el astro del día se eleva sobre el horizonte, y no advierten que con él han caminado hacia el fin de su vida. Sienten placer los seres animados al ver la flor nueva que viene á reemplazar á la flor antigua en la renovación de las estaciones, y no conocen que al mismo tiempo corre su vida hacia su fin, pasando por las mismas trasformaciones. Encuéntranse en el Océano dos maderos flotantes, júntanse, quedan unidos por algún tiempo y se separan después para no reunirse jamás; así, esposas, hijo, amigos, riquezas, nos acompañan en esta vida por espacio de un instante y desaparecen luego, porque no pueden librarse de la hora que los destruye. Todo sér animado ha entrado en la vida con esta condición, y por tanto, todo hombre que llora á un difunto le dedica lágrimas que su muerte no merece. La muerte es una caravana en marcha; todo lo que respira está colocado en su camino y puede decirla: «Yo también seguiré mañana los pasos de los que »te llevas hoy.» ¿Cómo, pues, ha de afligir al hombre infortunado un camino que existió antes que él, por el que pasaron ya sus padres y abuelos, que es inevitable y cuya necesidad es ineludible? El pájaro nació para volar, el río para correr con rapidez, el alma ha sido dada al hombre para someterla al deber...» Hay en este discurso, como se ve, un sentido fatalista que es inseparable compañero del panteísmo, y que se une á una concepción del deber moral tan rígida y de carácter tan absoluto como el *imperativo categórico* de Kant; á lo cual se une un estoicismo austero que recordaría la impasibilidad de los filósofos del Pórtico, si no recordara la resignación fatalista de los sectarios del Corán.

Convencido Bharata de la inutilidad de sus esfuerzos, consiente en encargarse del Reino. Vasishtha entonces dice á Rama que entregue sus zapatos á Bharata; hácelo así, y Bharata los coloca sobre su cabeza, hace á Rama una respetuosa reverencia y se retira con su séquito. Esta entrega de los zapatos no es otra cosa que la ceremonia de la investidura que hallamos establecida en la sociedad feudal de la Edad Media; nuevo dato que, unido á otros que hemos indicado anteriormente, muestra las relaciones íntimas que existen entre la civilización india y la civilización germánica.

Vuelto Bharata á Ayodhya, anuncia su intención de ejércer el gobierno provisionalmente hasta el fin del destierro de Rama, y ordena, en prueba de ello, que los zapatos de éste sean colocados en el trono y que en nombre de ellos se promulgen las leyes, retirándose él á la ciudad de Nandigrama, donde establece su corte y donde se presenta vestido del hábito de penitente.

Concluye aquí el segundo libro de la epopeya, y con él lo que pudiéramos llamar exposición del poema. La acción comienza verdaderamente en el tercer libro, y con ella la serie de maravillosas aventuras que la constituyen y que en modo alguno tienen el interés humano, la inimitable belleza y el movimiento dramático de los episodios que encierra el libro que acabamos de exponer, sin duda el más bello é interesante de toda la obra.

IV.

El tercer libro del *Ramáyana* ha sido llamado *de los Bosques* por los indianistas.

Deseoso Rama de abandonar el paraje en que vió á su hermano, y secretamente impulsado por su destino, resuelve ponerse en marcha hacia el bosque Dandaka, á pesar de la repugnancia de su esposa. Tras larga jornada llegan los viajeros á un sereno lago, de cuya límpida superficie

salen sonoros cánticos y concertadas armonías, cual si divina orquesta se encontrara debajo de sus aguas. Sorprendido Rama, pregunta á un ermitaño, que allí se hallaba, la razón de tan extraño suceso, á lo que éste responde refiriendo la siguiente leyenda.

Aquel lago, llamado de las cinco Apsaras, se debe á un ilustre anacoreta, de nombre Mandakarni. Diez mil años de incesante penitencia le dieron poder tan extraordinario, que los dioses llegaron á temer que usurpara su puesto. Acudiendo entonces al recurso que en otro tiempo adoptaron para vencer la virtud de Visvamitra, enviaron á la tierra cinco seductoras Apsaras con encargo de impedir la prosecución de la penitencia á que Mandakarni se entregaba. Fácilmente consiguieron su objeto las hermosas ninfas: Mandakarni se entregó á las delicias del amor, y para recreo de sus adoradas creó debajo de las aguas del lago un maravilloso y encantado palacio, donde con ellas se entrega á las delicias del amor y donde regalan sus oídos las celestes armonías que suspendieron á Rama. Tal es la leyenda singular, harto semejante á muchas que en caballerescos libros se encuentran, referida por el ermitaño al penitente hijo de Dasaratha.

Por espacio de largo tiempo habita éste diferentes ermitas, dedicándose á piadosos ejercicios y recibiendo provechosas enseñanzas en su frecuente trato con los más santos anacoretas. Por último, resuelto á fijarse definitivamente en un lugar agradable, se dirige á la comarca de Pantcharati, donde establece su residencia por consejo del anacoreta Agastya. Entonces se ofrece á servirle y á guardar á su esposa el famoso buitre Djatayu, hijo de Garuda, hermano de Sampati y nieto de Syeni.

En este punto puede decirse que comienza la acción del poema, pues aquí se inicia la lucha ente Rama y los Rakshasas. Cierta Rakshasa hembra (Rakshasi), llamada Surpanakha y hermana de Ravana, se enamora de Rama y resuelve seducirle. Ocultando sus formas repugnantes bajo un agradable aspecto (1), acércase al Príncipe, y después de decirle que es la hermana de los jefes rakshasas Ravana, Vibhishana, Kumbhakarna, Khara y Dushana, le requiere

(1) Los Rakshasas podían cambiar de forma á su voluntad.

de amores, rogándole que le permita devorar á Sita, cuya belleza había excitado su voracidad (1). Burlándose de ella, rechaza Rama sus pretensiones y la aconseja que se dirija á Lakshmana; pero rechazada igualmente por éste, monta en cólera y se arroja sobre Sita con ánimo de devorarla. Lakshmana acude en socorro de su cuñada, y apoderándose de la Rakshasi la corta la nariz y las orejas.

Surpanakha se presenta ensangrentada ante su hermano Khara pidiendo venganza. Furioso éste, da orden á catorce demonios de que al punto den muerte á los que han mutilado á su hermana. Vuelan éstos al bosque, y atacan á Rama y á Lakshmana; pero después de encarnizado combate caen muertos á manos del héroe.

Al saber la derrota de los suyos, Khara resuelve ir en persona á luchar contra el hijo de Dasaratha. Monta en su magnífico carro, cuajado de ricas joyas y tirado por vigorosos corceles, y poniéndose al frente de sus tropas se dirige contra Rama.

A partir de este episodio, el carácter fantástico del poema se va acentuando hasta el extremo de parecer en ocasiones un cuento de las *Mil y una noches*, ó un capítulo del *Amadís de Gaula*. Rama aparece á los ojos del lector como uno de aquellos fabulosos paladines de la Edad Media que lo mismo desbarataban un ejército que rebanaban la cabeza á una docena de gigantes. Bajo sus flechas maravillosas, flechas ardientes que llevan consigo el temor por doquiera y que después de herir al enemigo vuelven á la aljaba de su señor, caen ejércitos formidables, sin que uno sólo de sus golpes deje de herir mortalmente á un enemigo. El carácter sobrenatural del protagonista del *Ramáyana* se revela ante todo en los combates, pudiéndose decir de él con un escritor moderno (Lenormant), que más tiene de taumaturgo que de guerrero. Estas exageraciones, que asimilan el poema á los libros de caballería, ceden en menoscabo de sus méritos y hacen decaer su interés á partir del libro que examinamos. Pero si el lector halla no poco fastidio en semejantes narraciones, el crítico reporta provecho, porque ellas indican claramente cuál es la filiación de la li-

(1) Los Rakshasas eran antropófagos. ¿Lo serían los negros de la India?

teratura caballeresca, cuyos precedentes existen en las producciones de la poesía sánscrita. Basta comparar un capítulo de cualquiera novela caballeresca con la obra que estamos examinando para reconocer la verdad de nuestro aserto.

Después de un combate formidable, el ejército de Khara es derrotado por Rama y Lakshmana. Khara, su hermano Dustana, el bravo guerrero Trisiras y 14.0000 Rakshasas perecen á manos del héroe, entre los aplausos de los dioses que desde los cielos contemplan el combate (1).

Surpanakha se presenta ante el Monarca de los Rakshasas á comunicarle tan infaustas nuevas, y á aconsejarle que dé muerte á Rama y Lakshmana y robe á Sita. Ravana promete seguir el consejo y se pone en marcha sobre su maravilloso carro de oro, cubierto de banderas, dotado de movimiento propio y arrastrado por horribles monstruos cuyo cuerpo es de asnos y cuyo rostro es de vampiros. De esta suerte llega á una ermita habitada por el Rakshasa Maritcha, que se hallaba entregado á la penitencia.

Comunica Ravana sus proyectos á Maritcha y le ordena que, transformado en dorada gacela, distraiga á Rama y su hermano en tanto que él roba á Sita. Juiciosos reparos opone Maritcha á tan criminal proyecto; pero sus acertadas observaciones se estrellan en la tenacidad de Ravana, que concluye por montar en cólera y amenazarle con la muerte si se niega á cumplir sus mandatos. Atemorizado Maritcha, consiente en obedecerle, dirigiéndose ambos en seguida á la ermita de Rama. Allí se transforma Maritcha en gacela de oro, matizada con manchas de plata, adornada con flores de loto, esmeraldas y lapizlázuli y ostentando en su cabeza cuatro cuernos de oro rodeados de perlas. Al ver al hermoso animal, Sita, llena de asombro y curiosidad, manifiesta á su esposo el placer que tendría en apoderarse de la gacela. Rama fácilmente consiente en cazarla; no así Lakshmana, á quien el extraño aspecto del animal revela su verdadera naturaleza. Manifiéstalo así á su hermano, adviritiéndole que el demonio Maritcha suele tomar aquella forma para devorar á los hombres, y haciéndole notar que no ha-

(1) Nótese que los Rakshasas son mortales, señal indudable de su naturaleza humana.

biendo en la naturaleza gacela de oro, la que ante su vista se presenta debe ser creación de la magia ó disfraz de un maléfico genio. Sita, que á pesar de sus buenas cualidades era caprichosa como todas las mujeres, insiste en apoderarse de la gacela: su esposo, complaciente y débil por extremo—que nunca hubo Eva sin Adán,—decídese á cazar el animal fantástico, sea ó no creación mágica, y se lanza en su persecución. Vertiginosa carrera emprende entonces el disfrazado demonio hasta lograr su objeto de apartar á Rama del lado de su esposa; pero su mala estrella le hace ser al cabo alcanzado y herido mortalmente. Al caer en tierra pierde su fantástica forma apareciendo su verdadera figura; mas deseoso de servir á Ravana aun en la muerte, lanza angustioso grito en demanda de socorro, imitando la voz de Rama, con la mira de que Lakshmana acuda y Sita quede abandonada. Entonces comprende Rama que ha caído en un lazo, y vuelve precipitado al lugar en que se encuentra su esposa.

Pero la astucia del moribundo demonio ha producido su efecto. Al oir Sita el grito de su esposo, exhorta á Lakshmana á que acuda en su auxilio; niégase éste á dejarla sola, asegurándola que Rama es invencible y que no necesita de su ayuda. Esta actitud de Lakshmana despierta en Sita injusta sospecha: al ver la indiferencia de su cuñado piensa que, acaso enamorado de ella, deja perecer á Rama para sustituirle en el lecho nupcial. Dícelo así á Lakshmana la imprudente Princesa; contesta éste en términos enérgicos y duros, pero la obedece y parte en socorro de su hermano.

Apenas queda sola la esposa de Rama cuando aparece ante ella Ravana bajo la forma de un anacoreta mendicante. A su terrible aspecto la naturaleza queda sóbrecogida por el espanto: inmóviles permanecen todos los seres; el viento reprime su aliento; el río Godavari detiene su curso, y huyen atemorizados aves y cuadrúpedos. Dirígese Ravana á Sita con frases halagadoras y galantes: la confiada mujer se apresura á tributarle los honores de la hospitalidad y le refiere su historia. Arroja entonces el demonio la máscara y revela su verdadera condición y nombre, abandonando su mentido aspecto y presentándose en toda su horrible fealdad. En vano Sita le rechaza colérica; en vano con angustioso acento pide socorro. Lánzase Ravana sobre ella, sujé-

tala entre sus nerviosos brazos, y montando en su carro pronto hiende los aires con su presa.

A los gritos de la robada acude el buitre Djatayu y entabla con Ravana desesperada lucha, en que á los golpes de sus corvas garras y acerado pico perece el cochero, sucumben los siniestros corceles y el dorado carro cae en pedazos. Desciende á tierra Ravana y traba con el buitre singular combate, funesto para Djatayu, que sucumbe á los golpes de su enemigo, perdiendo en la lucha las alas y los pies. Vuelve entonces el vencedor á apoderarse de Sita y lánzanse á los aires en medio de la consternación del mundo entero. *¡El crimen se ha consumado!* dice el supremo Sér, el mismo Brahma, al contemplar el vuelo de Ravana.

Al pasar en su rápida carrera por encima del monte Rishyamuka, Sita alcanza á ver cinco monos en lo alto de la montaña. Arroja entonces á los pies de éstos todas sus joyas, presumiendo que habrán de referir á Rama lo que han visto. Por fin llega Ravana á su ciudad de Lanka, y confía la guardia y el servicio de Sita á las más valerosas entre las Rakshasis.

Este episodio importantísimo, cuya semejanza con el rapto de Proserpina es harto manifiesta, está narrado con arte exquisito por el poeta. Nada más poético que la descripción del dolor de Sita, de la lucha de Ravana con el buitre, del llanto de todos los seres.

La concepción fatalista que domina en el poema aparece aquí en toda su fuerza. Brahma no oculta su regocijo, y así lo manifiesta á Indra, asegurándole que el rapto de Sita se ha verificado para bien de los tres mundos, porque él ha de ser ocasión de la guerra que pondrá fin al poderío de Ravana. Encarga al propio tiempo al dios que vaya á consolar á Sita y á llevarla de su parte un vaso de manteca clarificada. Hácelo así Indra, y acompañado del Sueño, que se encarga de adormecer á las guardias de Sita, penetra en el aposento de ésta, la consuela y fortalece, la entrega el presente de Brahma y la predice todo lo que ha de suceder á consecuencia del crimen de Ravana.

Entretanto, Rama y Lakshmana buscan sin darse momento de reposo á la infortunada Sita. El primer objeto que se ofrece á sus ojos es el ensangrentado cuerpo del buitre Djatayu. Al verle Rama imagínase que él ha sido el

raptor de su esposa, y ciego de furor prepárase á dispararle mortal flecha. Pronto, sin embargo, se desvanecen sus sospechas al escuchar de labios del pájaro la narración verdadera del suceso: entonces trata de socorrer al herido, pero en vano; el buitre exhala el postrimer suspiro. Rama y Lakshmana le rinden los últimos honores, y el alma del rey de los buitres se remonta á las regiones inmortales que habitan los bienaventurados. De tal suerte confunde el panteísmo indio los órdenes todos de la creación, dotando de inmortalidad, inteligencia y palabra á los animales como á los hombres: concepción grosera que encierra, sin embargo, presentimiento lejano de la verdad filosófica.

Extraño y oscuro episodio se ofrece inmediatamente á la consideración del crítico.

Llegados los héroes á un bosque impenetrable, aparécese ante ellos espantoso monstruo que recuerda vagamente el Polifemo de la fábula. He aquí en qué términos describe el poeta la terrible aparición:

«Vieron entonces un enorme tronco humano, del color de las sombrías nubes, horrible, espantoso, deforme, sin cuello y sin cabeza, cubierto de punzantes cerdas, con una boca armada de largos dientes y colocada en medio del vientre. De colosal elevación, igualaba este tronco á la más alta montaña y resonaba con estruendo semejante al de las nubes en que estalla el trueno. Tenía un solo ojo de color leonado, largo y ancho, vasto é inmenso, colocado en el pecho, y cuya vista alcanzaba á distancia infinita. Su fuerza inconmensurable lo destruía todo: devoraba los osos feroces y los mayores elefantes; con sus dos horribles brazos de una yodjana de longitud (cinco millas inglesas) se apoderaba de los cuadrúpedos y de los volátiles.»

Rama y Lakshmana caen en poder del monstruo, que se prepara á devorarlos; pero afortunadamente ambos conservan la serenidad suficiente para luchar con él y cortarle los brazos. Al verse mutilado alégrase el gigante, y más aún al saber los nombres de sus vencedores, á quienes rebosando gozo refiere su historia.

Kabanda ó Danú (que tal es el nombre del gigante) era un Danava (genio ó semidiós) hijo de Lakshmi, diosa de la belleza (la Venus india). Su belleza extraordinaria y sus penitencias le habían hecho célebre; habiendo desafiado á

Indra, éste lanzó contra él sus rayos y le redujo al horrible estado en que le hallaron los héroes, advirtiéndole que iría al cielo cuando Rama y Lakshmana le cortaran los brazos.

Terminada la relación de su historia, Danú suplica á sus vencedores que le quemen en una hoguera. Satisfecho este deseo y reducido á cenizas el monstruo, lánzase de la pira transfigurado y en toda su primera belleza. Pero antes de subir al cielo en un carro tirado por cisnes, dice á Rama que vaya á la montaña Rishyamuka, donde encontrará al mono *(Vanara)* Sugriva, que arrojado del trono por su hermano, el usurpador Balí, hijo del Sol, vive en compañía de cuatro fieles vasallos. Con su alianza podrá fácilmente, á juicio de Danú, recobrar Rama su perdida esposa. Dicho esto, asciende Danú al cielo, y Rama y su hermano se encaminan á la residencia de Sugriva.

Es perfectamente inútil buscar el sentido de este episodio, que recuerda aquellos encantamientos de la literatura caballeresca cuyo prestigio mágico es roto por un paladín andante. Danú, convertido en monstruo hasta que los héroes del poema le desencantan cortándole los brazos, es semejante á aquellas doncellas encantadas que esperan un caballero que las libre, y que tan frecuentes son en los libros de caballerías. Con este singular episodio concluye el tercer libro del *Ramáyana*.

El cuarto libro comienza exponiendo los temores que experimentaban el rey de los monos y sus compañeros al ver llegar á Rama y Lakshmana, á quienes toman por espías enviados por el usurpador Balí. Aparecen, pues, en este libro los famosos monos que tanta extrañeza causan al lector y cuya verdadera naturaleza dejamos expuesta en nuestro anterior artículo. Basta leer atentamente los pasajes en que estos seres intervienen, para reconocer la verdad de nuestra interpretación y ver en estos monos á los indígenas Kuschitas y Dravidianos de la India aliados momentáneamente con los Aryas contra razas más inferiores (Melanios), si no es que este episodio, como dijimos, se refiere á la conquista de la India por los Kuschitas, confundida y revuelta con la conquista Arya por los rapsodas autores del *Ramáyana*.

Con objeto de conocer el carácter de los dos héroes, el mono Hanumat, ministro de Sugriva, disfrazado de religioso mendicante, sale á su encuentro y trata de averiguar el

motivo que les trae á aquellos lugares. Contéstale Lakshmana refiriéndole los pasados sucesos y manifestándole que él y su hermano buscan á Sugriva para que les informe del paradero de Sita. Condúcelos entonces Hanumat á presencia del monarca cuadrumano, que les recibe con la mayor cordialidad. Sugriva enseña á Rama las joyas de su esposa arrojadas por ésta á los pies de los monos, y le promete ayudarle á recobrar á Sita y castigar al raptor. Júranse entonces eterna amistad Sugriva y Rama, confirmando el juramento con estrecho abrazo, despues de lo cual Sugriva refiere su historia en los siguientes términos:

«Balí, hermano mayor de Sugriva, fué elegido rey de los monos á la muerte de su padre. Habiendo tenido Balí una cuestión con el demonio Mayavi á propósito de mujeres, éste le sacó desafiado al campo. Mayavi, perseguido por Balí, se ocultó en una profunda caverna, á donde le siguió Balí dejando de guardián á la entrada á su hermano Sugriva, que le había acompañado. Un año entero esperó Sugriva á su hermano sin abandonar su puesto; pero viendo que no salía, y escuchando dentro de la caverna el ruido de un combate, y viendo salir de ella un río de sangre, le creyó muerto, cerró la entrada de la cueva con grandes piedras y volvió á sus estados, siendo elegido rey en sustitución de su hermano. Pasado largo tiempo apareció de repente en la corte Balí, y al ver á Sugriva en el trono montó en colera, dió muerte á sus ministros, y reuniendo al pueblo le refirió que habiendo tardado un año en encontrar el sitio en que se había escondido Mayavi, le mató, y al salir de la cueva encontró la puerta cerrada por su hermano, sin duda intencionadamente. Concluída esta relación, Balí expulsó del reino á Sugriva, que incesantemente perseguido, hubo de refugiarse en el bosque Rishyamuka.»

Enterado Rama de las desgracias de Sugriva, le promete vengarle de su hermano, á condición de que una vez repuesto en el trono ponga á su disposición el ejército suficiente para vencer á Ravana y recobrar á Sita. Aceptado el pacto, Rama y Sugriva se dirigen á la caverna Kishkindhya (reino de los monos) y desafían á Balí. En el momento de comenzar el combate, una guirnalda de oro y piedras preciosas cae del cielo sobre la cabeza de Sugriva: era esta guirnalda un amoroso recuerdo de su padre el Sol. Al escuchar Balí

las provocaciones de Sugriva, sale á su encuentro y traba con él desesperada lucha. Rama trata de ayudar á Sugriva; pero la extraordinaria semejanza de los dos hermanos le impide hacer uso de sus armas, temeroso de herir á su aliado, resultando de esto que Sugriva queda derrotado.

Para evitar la repetición de este suceso, Rama aconseja á Sugriva que se ponga un distintivo cualquiera: así lo hace el mono, colocando en su cuello una guirnalda. De nuevo desafía á su hermano: éste sale al combate, á pesar de los ruegos de su esposa; pero cuando más furiosamente pelea, una flecha disparada por Rama le hiere mortalmente. Antes de morir recomienda á su hermano que trate con cariño á su hijo Angada. Verifícanse con gran pompa sus funerales, y Sugriva ocupa el trono. El monarca cuadrumano olvida fácilmente las promesas hechas á su aliado. Los placeres de la vida cortesana le distraen de su deber y le hacen incurrir en el pecado de la ingratitud. Rama entonces envía á Ladshmana á la corte, encargándole que recuerde á Sugriva sus promesas y le amenace con terrible castigo si por más tiempo se olvida de ellas.

La embajada de Laskhmana da ocasión al poeta para describir las magnificencias de la caverna Kishkindhya, residencia de Sugriva y sus vasallos. La lectura de esta descripción pomposa, que trascribimos á continuación, no permite tomar al pie de la letra el nombre de caverna que á la ciudad se da, ni entender que se trata de una tribu de monos, sino de un pueblo de hombres. Véase en qué términos la describe el poeta:

«El exterminador de los héroes enemigos, Laskshmana... vió entonces aquella gran caverna, bella, encantadora, deliciosa, llena de máquinas de guerra, embellecida con bosquecillos y jardines, llena de hoteles y palacios, maravillosa, celeste, toda construída de oro por las manos de Visvakarma (Vulcano), con bosques de variadas flores, con parterres cubiertos de árboles á gusto de todos los deseos... poblada por monos de amable aspecto que podían cambiar de forma á su capricho, vestidos con divinos trajes, adornados con guirnaldas celestes, hijos de los Gandharvas ó de los dioses... ciudad que tenía una gran calle embalsamada por los perfumes del loto, del áloes, del sándalo, del rom y de la miel.

»Vió Lakshmana á cada lado de las calles blancas filas de palacios de variadas construcciones, altos como la sima del monte Kelasa. Vió en la calle Real templos de hermosa arquitectura cubiertos de esmalte blanco, y carros consagrados á los dioses. Vió también lagos tapizados de lotos, bosques floridos, y un límpido río que descendía por la pendiente de una montaña. Vió la deliciosa habitación de Angada (el príncipe real) y los magníficos hoteles, bien fortificados, de los nobles monos Mainda, Dwivida, Gavaya y Gavaksha, del sabio Sarabha, y de los príncipes Vidyundmala, Sampati, Hanumat, Nila, Kesari, Satavali, Kumbha y Rabha... Vió también, semejante al palacio de Mahendra y protegido por una muralla, tal como una blanca montaña, el delicioso castillo del monarca de los monos, con sus cúpulas blancas como las cimas del Kelasa; mansión casi inabordable, rodeada de jardines embellecidos con árboles, en que se cogían frutos en toda estación, y de bosquecillos enriquecidos con plantas afortunadas y celestes, nacidas en el Nandana; este castillo, regalo del mismo Indra... lleno de monos terribles armados de venablos, mostraba con orgullo sus arcos de oro.....»

Si á esta soberbia descripción se agrega que el poeta celebra la belleza de los monos y de las mujeres (así las llama, y no monas) que con ellos habitan, que los presenta dotados de alta inteligencia y de palabra, inmortales, religiosos, etc., se comprenderá que, si bien el panteísmo indio pudo inducirle á conceder humana naturaleza al maravilloso buitre Djatayu, no es creible que llevara su credulidad ó su fantasía al extremo de admitir la existencia de una nación de cuadrumanos de esta clase: hay, pues, que reconocer la verdad de nuestros asertos, y ver en los vasallos de Sugriva un poderoso pueblo Dravidiano (Malayo), ó mejor Kuschita, asimilado á los cuadrumanos por el orgullo de los Aryas y por la semejanza del color oscuro y de las facciones de estas razas inferiores con los caracteres propios de los monos antropomorfos. Ni es este el único ejemplo de tales asimilaciones entre animales ó monstruos y pueblos de raza inferior hechas por los antiguos y los modernos. Recuérdense las fábulas griegas acerca de los Centauros, Arimaspes, Pigmeos, Cinocéfalos, Acéfalos, Cíclopes, etc.; las relaciones de muchos viajeros de la Edad Media (Marco Polo

y otros), y las opiniones absurdas que hasta hace poco han tenido crédito acerca de los Patagones, los Nyam-nyams, etcétera.

Enérgico discurso pronuncia Lakshmana en presencia de Sugriva. Con durísimas frases le echa en cara su ingratitud y su indolencia, y amargamente le recuerda los servicios de su hermano, tan mal recompensados. Con no menos calor defiende á su esposo la reina Tara; por fin, Sugriva promete dar las órdenes oportunas para emprender la campaña, y la buena armonía entre el mono y sus aliados queda restablecida.

La espléndida fantasía oriental campea en todo su vigor en la descripción de los ejércitos de Sugriva. Llevando la hipérbole y la exageración al último extremo, el poeta adopta como unidad numérica el *koti*, equivalente á diez millones, y aglomerando miles sobre miles de kotis, presenta á los ojos del lector atónito ejércitos innumerables cual las estrellas del cielo ó las arenas del mar. Esta grandiosidad colosal domina en el poema y le reviste de proporciones asombrosas. Siempre fué la grandeza característica del Oriente, siempre se manifestó en ella su constante tendencia á lo infinito, y no es extraño que á los templos colosales de la India correspondan concepciones poéticas no menos colosales, así como á la elegancia del Partenón corresponde la elegancia de la *Ilíada*. Y aun no le basta al poeta la mencionada unidad: pareciéndole pequeña, sin duda, la cifra, emplea después el *padma* (diez mil millones) y el *sankha* (cien mil millones). De esta suerte, el ejército de Sugriva asciende á una cifra verdaderamente incalculable.

Comienzan á acudir á las órdenes de Sugriva los monos que habitan las orillas del Océano y los que pueblan las montañas del grande Andjana, del Mandara, del Kelasa, del Himalaya, del Udaya y del Vindhya; á los monos se agrega un respetable contingente de osos.

Sugriva se dirige á la morada de Rama y le anuncia que en breve llegarán sus ejércitos. Reúnense éstos efectivamente, y son revistados por Rama y Sugriva. La enumeración de estas masas de combatientes es grandiosa. El poeta dice que su número era tal, que eclipsaba la luz del sol y hacía temblar la tierra entera bajo los pasos de los guerreros.

El ejército cuadrumano estaba mandado por veinticinco afamados generales. Estos jefes son: Satabali, Sushena, Gandhamadana, el príncipe heredero Angada, Rambha, Gavaya, Durmuka, Kesari, Panasa, Mainda, Dwivida, Tara, Darimukha, Indradjanu, Karambha, Gaya, Vinata, Kumuda, Sampati, Nala, Sannata, Rabhasa, el primer ministro Hanumat, Gavaksha, y el rey de los osos, Dhumra, al frente de sus tropas auxiliares.

Revistadas las tropas, Sugriva envía á los diferentes puntos de la tierra cuerpos de ejércitos encargados de averiguar el paradero de Sita. El general Vinata se encarga de recorrer las comarcas orientales; Tara de las regiones del Sur; Sushena del Occidente, y Satabali del Norte; Hanumat, como el más astuto é ingenioso de los monos, recibe la orden de explorar indistintamente todos los puntos del espacio, y Rama le da su anillo para que lo presente en su nombre á Sita, si acaso llega á encontrarla. Los exploradores reciben orden de regresar en el término de un mes, so pena de muerte: además, todos los soldados de Sugriva se obligan por juramento á recobrar á Sita y castigar á Ravana.

Trascurrido el plazo fijado por Sugriva, todos los expedicionarios regresan sin haber podido dar feliz cima á sus empresas; solamente el cuerpo de ejército mandado por Hanumat y el príncipe Angada continúa sus exploraciones. Después de haber corrido graves peligros en una encantada caverna, en cuyo inextricable laberinto vagaron un mes entero, caverna que en su fondo inaccesible encerraba palacios magníficos, y que era habitación de una austera penitente, los soldados de Hanumat, al ver que había pasado el plazo fijado para su regreso, deciden dejarse morir de hambre, librándose así del afrentoso suplicio que en la corte de Sugriva les esperaba. Tendidos á orillas del mar aguardaban la muerte con la imperturbable serenidad de los orientales, cuando el rey de los buitres, Sampati, hermano mayor de Djatayu, alcanza á verlos y decide devorarlos. Mas cuando va á arrojarse sobre ellos, el nombre de su hermano, pronunciado por Hanumat, le llama la atención; acércase al guerrero, y oye de sus labios la trágica relación de la muerte de su hermano. El buitre entonces, renunciando á sus feroces propósitos, refiere su historia y la de Djatayu, singular anécdota, que es como sigue:

«Una vez Sampati y Djatayu hicieron la apuesta de seguir el curso del sol, poniendo por precio de ella el reino de los buitres. Al llegar al Mediodía, Djatayu se sintió desfallecer, viéndose obligado Sampati á cobijarle bajo sus alas; pero habiéndose aproximado demasiado al sol, las alas de Sampati se quemaron, y cayó precipitado desde el cielo sobre la cumbre de una montaña, donde permaneció confinado para siempre.» Tal es la extraña historia de Sampati, que no deja de ofrecer alguna semejanza con la conocida fábula de Ícaro.

Después de referir esta historia, Sampati revela á los monos el lugar en que se encuentra Sita, pidiéndoles que, á cambio de este servicio, le conduzcan á la orilla del mar para ofrecer el agua lustral á los manes de su hermano. Cumplida la ceremonia, cuenta Sampati que cuando perdió las alas, un santo anacoreta le profetizó que las recobraría, indicándole de una manera vaga que las aventuras de Rama no serían extrañas á este feliz suceso. El momento de cumplir la profecía llega en efecto. Apenas ha terminado su discurso Sampati, cuando sus alas renacen en todo su vigor, con grande asombro de los monos. Entonces el buitre les aconseja que se dirijan al monte Malaya, y que aquel de entre ellos que sea capaz de franquear de un salto cien yodjanas, atraviese el mar y se introduzca en la isla de Lanka, donde se encuentra Sita. Dichas estas palabras, el buitre se remonta al cielo, y el ejército cuadrumano se dirige gozoso hacia la playa.

Acampado el ejército á la orilla del mar, el general Angada propone á sus oficiales y soldados que se elija á uno capaz de pasar el mar de un salto para que reconozca la isla. Ninguno se juzga en aptitud de llevar á cabo tan atrevida empresa, incluso el mismo general Angada: profundo silencio reina en las filas, hasta que Djambavat designa á Hanumat como el único que puede realizar la hazaña. Tomando entonces Hanumat una nueva forma, propia para navegar por los aires, levántase de su asiento y manifiesta que pasará el mar, refiriendo al mismo tiempo su historia en los siguientes términos:

«Habiendo el padre de Hanumat vencido en singular combate al terrible elefante Dhavala, enemigo implacable de los ascetas, éstos prometieron otorgarle la gracia que

les pidiese. El mono pidió el favor de tener un hijo hermoso, inmortal y fuerte como Marutta (dios del viento). La merced le fué al punto concedida.

»Paséabase un día Andjana, hija del rey de los monos Kundjara, y esposa del mono vencedor del elefante, por las cimas del Malaya, cuando se la acercó Marutta, el dios del viento, y estrechándola entre sus brazos la dijo que de aquella unión mística que con ella contraía y que en manera alguna podía manchar su pureza, nacería un hijo bello, valiente y forzudo. Este hijo es el mismo Hanumat.»

Terminada esta narración. Hanumat se lanza desde lo alto del Mahendra en el seno de los aires, y atraviesa el mar en medio del asombro de todas las criaturas y del aplauso de las divinidades que le contemplan desde el cielo. Durante su travesía da muerte á un monstruo llamado Sinhika que intenta devorarlo, y por fin, llegando á la opuesta orilla, pone el pie en tierra á la vista de Lanka. Aquí concluye el cuarto libro de la epopeya.

V.

Da principio el quinto libro en el momento en que Hanumat se dispone á reconocer la ciudad de Lanka. He aquí en qué términos describe el poeta la ciudad que pudiéramos denominar la Troya india:

«Lanka estaba rodeada de murallas semejantes á masas blancas, y de fosos llenos de aguas profundas é inagotables: cercábala también una gran trinchera de oro... Empavesada con estandartes y banderas, adornada con balcones, de oro unos y de cristal otros, coronábanla centenares de miradores colocados en lo alto de sus casas. Sobre el suelo de la trinchera se veían columnas de esmeraldas y lapizlázuli, brillantes cual si fueran centenares de soles y lunas, sobre cuyos capiteles se elevaban arcos magníficos. Como brillan las constelaciones en el cielo, brillaban en Lanka sus soberbios palacios, elevados como las cimas del Kelasa,

blancos como las nubes de otoño; palacios de coral, de mármol, de plata, de oro, de perlas y de lapizlázuli, con ventanas de lápiz y perlas, puertas de oro, pavimentos de coral y escaleras de piedras preciosas.»

Hanumat, disminuyendo su tamaño, inspecciona cuidadoso todas las casas de la población, y llega por fin al palacio de Ravana. Encerraba este palacio todo género de riquezas y maravillas, como son caballos con cabeza de loro y alas de garza, rojos, amarillos, blancos, negros, bayos, verdes, carmesíes y rojizos, ó con la piel manchada; piedras preciosas, licores exquisitos, etc. En medio de estas riquezas se hallaba el gran carro Puspaka, de media yodjana de largo y otro tanto de ancho (cuatro kilómetros 22 y medio metros); este carro estaba apoyado sobre columnas de oro, sus puertas eran de oro y piedras finas, y estaba cubierto de perlas y árboles, rodeado de arcos incrustados de coral, y encerraba en su recinto un palacio magnífico de oro y pedrerías, con pavimento de cristal, muros de marfil y escaleras de piedras finas. Dentro de este palacio, rodeado de mujeres hermosísimas, recostado en un trono de cristal, debajo de un quitasol blanco adornado de guirnaldas, abanicado por bellas odaliscas, entre inciensos y perfumes, ungidos sus miembros con sándalo rojo, cubierto de joyas, ceñidos sus brazos con brazaletes de plata, envuelto su cuerpo en túnica de oro, y reposando tranquilo al lado de su bella esposa, la rubia Mandodari, se hallaba el Rey de los Rakshasas, el terrible demonio Ravana.

Hanumat recorre todo el palacio sin encontrar á Sita, hasta que cansado de sus investigaciones se refugia en un bosquecillo, y encaramado en un árbol espera tranquilamente la llegada de la Princesa. No tarda ésta en llegar rodeada de Rakshasis (demonios hembras), deformes y repugnantes, cuya horrible pintura, un tanto grotesca, hace detenidamente el poeta. Todas las formas monstruosas que la fantasía humana ha concebido, reuniendo en disparatado consorcio los miembros de los más opuestos animales; todo el inagotable repertorio de vestiglos que llena los infiernos de las diversas religiones, se encuentra reunido en esta enumeración extraña que recuerda las fantasías caprichosas de Callot ó las no menos estrambóticas del Bosco.

A través de esta pintura, que tan vivamente refleja el

odio de raza que al poeta anima contra los primitivos indígenas, representados en los súbditos de Ravana, pueden vislumbrarse los rasgos distintivos de aquellos Melanios que habitaban la India, y cuyos miserables restos pueblan la Australia. Estas Rakshasis negras, antropófagas, untadas de grasa, de largas orejas, grandes dientes, abultado vientre y caídos pechos, armadas de lanzas y mazas de armas, recuerdan al punto los horribles habitantes de la Papuasia y de la Australia, cuya repugnante pintura han trazado todos los viajeros modernos: compárense los negros colores con que pinta el poeta á los Rakshasas, con la benévola descripción que hace de los monos, y se confirmará nuestra opinión acerca del sentido de esta leyenda; opinión que comprueba la historia al revelar las buenas relaciones que por lo general mantuvieron los Aryas con los Kuschitas, es decir, con los vasallos de Sugriva.

Desde su escondite es testigo Hanumat de una conferencia entre Sita y Ravana. Halagos, promesas, amenazas, todos los recursos son agotados por Ravana en este coloquio, y todos son inútiles; los esfuerzos del raptor se estrellan en la virtud inquebrantable de la robada. Por último, ciego de furor el tirano, concede dos meses de plazo á su cautiva para adoptar una resolución, al cabo de los cuales, ó habrá de consentir en ser su esposa, ó será devorada por el terrible demonio. Pronunciada tal sentencia y después de encargar á las Rakshasis que empleen todos los recursos, incluso la violencia, para vencer la obstinación de Sita, Ravana se retira furioso á sus habitaciones.

Después de la partida de Ravana, las Rakshasis atormentan por largo espacio á su cautiva con todo género de insultos y amenazas. Entretanto Hanumat se decide á hablarla, y dirigiéndose á ella la refiere todo lo que ha sucedido después de su rapto. Con asombro le escucha Sita, creyendo que es víctima de una ilusión ó de un sueño; pero el mono desvanece su desconfianza entregándola el anillo de Rama. Trábase entonces entre ambos dulce y sosegado coloquio, al término del cual Hanumat propone á Sita que monte en sus lomos y huya de aquel recinto. Al verle tan pequeño, dícele Sita que lo que propone es imposible; pero aumentando él su tamaño en proporciones colosales, desvanece sus dudas. Un sentimiento de delicado pudor impi-

de, sin embargo, á Sita realizar el proyecto; parécela, en efecto, poco decoroso montar en un sér que, aun no siendo hombre, pertenece al sexo varonil. Hanumat aplaude esos escrúpulos, y ruega á Sita que le dé alguna señal que sea testimonio de su entrevista. Ella entonces le encarga que recuerde á Rama dos delicados episodios de su vida íntima amorosa, con cuya relación bastará para que el héroe dé crédito al mensajero. Todavía no le basta esto á Hanumat, por lo cual, y cediendo á sus ruegos, Sita le entrega una de sus trenzas para que se la dé á su esposo. Despídese entonces Hanumat; pero antes de partir destruye con sus poderosas manos los jardines del palacio.

Al tener noticia Ravana de este destrozo, da orden de prender al atrevido cuadrumano, en cuya busca sale inmediatamente su hijo Indradjit sobre un carro tirado por cuatro leones. Lucha formidable se entabla entre el mono y el Rakshasa; pero éste dispara contra aquél la flecha de Brahma, dotada de la virtud mágica de privar de movimiento al enemigo, y Hanumat, rendido, es aprisionado por los Rakshasas.

Preséntanle éstos á Ravana, en cuya presencia le dirige un largo interrogatorio el ministro Prahasta. Hanumat revela su nombre, dice que es embajador de Sugriva, y á nombre de éste y de Rama intima á Ravana que devuelva á Sita á su esposo: enfurecido el tirano, fulmina en el acto contra Hanumat sentencia de muerte.

Empero Vibhishana, hermano de Ravana, y el más virtuoso de los Rakshasas, hace presente al Rey la gravedad de la orden dada, contraria al derecho de gentes, que prohibe quitar la vida á los embajadores. Vencido por sus razonamientos, Ravana dispone que la sentencia de muerte no se ejecute, limitándose el castigo del mono á pasearle por las calles de la ciudad y quemarle la cola.

En cumplimiento de esta orden, los Rakshasas envuelven la cola de Hanumat con algodón untado de aceite y le pegan fuego, paseándole en tal posición por la ciudad con gran algazara; pero sabedora Sita del suceso, dirige ferviente súplica al dios del fuego para que proteja al mono. Esta súplica es atendida: Hanumat no experimenta dolor alguno en el suplicio.

Llegado Hanumat á las puertas de la ciudad, de tal suer-

te disminuye su tamaño, que logra librarse de las ligaduras que le sujetan, y tomando una maza da muerte á sus verdugos; después, aumentando de nuevo sus proporciones hasta un extremo portentoso, pasea su cola inflamada por los tejados de las casas, consiguiendo en pocos instantes incendiar toda la población: no contento con esto, arranca de un palacio una enorme columna, y arrojándola sobre los Rakshasas causa en ellos terrible mortandad.

Satisfecha su venganza, sube Hanumat á una elevada montaña, que se hunde bajo sus plantas formidables, y tomando vuelo atraviesa rápidamente el mar, viniendo á caer en medio del campamento de los monos que en la orilla le esperaban y á los cuales refiere todas sus aventuras.

El ejército se pone en seguida en marcha con dirección al cuartel general de Sugriva. Llegados á un bosque llamado el *bosque de la miel*, propiedad de Sugriva, guardado por su tío Dadhimukha, los soldados piden á su general Angada que les deje comer la miel que en el bosque se contiene, á lo que accede gustoso el General. El bosque es entonces entregado al pillaje; los guardas tienen que huir después de ser maltratados por la soldadesca; quéjanse á Dadhimukha, y éste, poniéndose al frente de ellos, se dirige contra los invasores, entablando con ellos furioso combate. Vencido Dadhimukha, huye del bosque, y acompañado de los guardas va al cuartel general y refiere lo sucedido á Sugriva.

Al escuchar Sugriva la narración de Dadhimukha, presume que si el ejército se ha entregado á tales excesos, habrá sido para celebrar el feliz éxito de sus gestiones, y que por tanto, habrá encontrado á Sita. Regocijado con tal idea, aprueba la conducta de los soldados, y ordena á Dadhimukha que vuelva al bosque y ordene á las tropas que se presenten inmediatamente en el cuartel general. La orden es obedecida, y á poco tiempo el ejército de Hanumat y Angada llega á la presencia de Sugriva y da cuenta del resultado de la expedición. Interrogado Hanumat por Rama acerca de las obras de defensa que hay en Lanka, el mono contesta con la siguiente descripción, que puede dar una idea aproximada, descartada de toda hipérbole, acerca del sistema de fortificaciones que se usaba en aquellos tiempos.

«La ciudad, dice Hanumat, está cerrada por sólidas puer-

tas y rodeada de profundos fosos. Tiene cuatro puertas muy altas y grandes, sobre las cuales hay formidables máquinas de guerra de gran fuerza y grandes dimensiones. Estas puertas están reforzadas con espantosas vigas de hierro macizo, artísticamente trabajadas, y ante ellas hay colocados centenares de *sataghnis* (1) forjados por las heroicas tropas de los Rakshasas... Tiene una muralla de hierro, muy alta, inexpugnable, embellecida con oro, coral, lapislázuli, pedrería y perlas. Hay muchos fosos profundos de agua muy fría, llenos de peces, pero infestados de cocodrilos que dan espanto y llenan el corazón de horror. En las puertas hay cuatro corredores de hierro, muy estrechos, defendidos por máquinas de guerra y arqueros numerosos, intrépidos y de gran talla. Aunque un ejército enemigo llegue á franquear estos corredores, encontrará después tres desfiladeros llenos de máquinas mortíferas y dispuestos alrededor de los fosos. Detrás de estos desfiladeros hay otro pasaje más difícil é impracticable, fuerte, sólido, inquebrantable y con columnas de oro...»

Terminada la narración de Hanumat, Rama ordena que el ejército se ponga en marcha inmediatamente, disponiendo además que el general Nila mande una vanguardia de 100.000 monos; que Rishabha se encargue del ala derecha del ejército, y Gandhamadana del ala izquierda, dirigiendo el centro el mismo Rama, montado en Hanumat, y Lakshmana, que cabalgará en Angada; Dambavât, Sushena, Vegadarsi y el rey de los osos mandan la retaguardia. Al cabo de algunas jornadas los aliados acampan á las orillas del mar.

Entretanto Ravana convoca á sus ministros para deliberar acerca de lo que conviene hacer en tales circunstancias. Todos ellos se deciden por la guerra; pero el hermano de Ravana, el virtuoso Vibhishana, aconsejado por su madre, tratar de inclinar el ánimo del monarca en favor de la paz. Opónense á ello los ministros, y las juiciosas observaciones del príncipe se estrellan ante la fiereza de su hermano y ante la preponderancia que en la corte obtiene el elemento militar. El debate se acalora de tal suerte, que enfurecido

(1) Ya hemos dicho que se cree que los sataghnis eran armas de fuego.

Vibhishana anuncia su propósito de abandonar á los suyos y reunirse con Rama: al escuchar tales palabras, Ravana se lanza sobre él, le maltrata y le arroja ignominiosamente de su presencia. Vibhishana, acompañado de cuatro demonios, se dirige entonces al palacio de su hermano mayor Kuvera, dios de la riqueza (Pluto), situado en el monte Kelesa. Kuvera se hallaba en aquel momento ocupado en jugar á los dados con Siva, que había ido á visitarle. Al verle venir Siva dice á Kuvera que Vibhishana está destinado á reemplazar á Ravana en el trono de los Rakshasas, cuya predicción repite en presencia del Vibhishana, exhortándole á que dé pronta muerte al tirano de Lanka. Después de una amistosa conferencia, Vibhishana se despide de los dioses y se presenta en el campamento de los monos.

Recibido por éstos con marcada hostilidad, les refiere lo sucedido y les suplica que anuncien su visita á Rama; pero Sugriva, creyendo que viene en calidad de espía, aconseja á su aliado que le dé muerte; éste, sin menospreciar el aviso, manda que se reuna al punto el Consejo de generales para acordar lo más oportuno.

La mayor parte de los caudillos opinan que se vigile cuidadosamente á los Rakshasas, presumiendo que no traen buenas intenciones; más sagaz y político Hanumat, que en todas las ocasiones muestra gran tacto en el manejo de los negocios, emite la opinión de que Vibhishana viene al campamento movido de la ambición de reemplazar en el trono á su hermano, cuya caída considera segura. Por último, Rama sostiene la conveniencia de recibir cordialmente al Rakshasa, no sólo por respeto á los deberes de la hospitalidad, sino porque le considera incapaz de causar ningún daño. Aceptada esta opinión por el Consejo, Vibhishana es recibido por los Príncipes aliados, á quienes refiere los motivos que le impulsan á desertar de su campo y á ofrecer sus servicios á Rama. Este, en premio de su conducta, le consagra como rey de los Rakshasas.

Resuelto Rama á comenzar la campaña, entrégase durante tres días á la penitencia para obtener una conferencia del mar y conseguir de él que ayude á su ejército en la empresa de atravesarle. Los piadosos ejercicios de Rama son inútiles; el mar (personificado en una diosa) no se presenta al héroe; enfurecido éste, lanza contra él sus flechas, y en-

tonces aparece ante su vista la diosa del mar, vestida con una túnica de púrpura y adornada con guirnaldas de flores rojas y joyas de oro. La diosa marina le dice que no consentirá que se eche un puente sobre sus aguas, pero sí que se construya un espolón ó muelle que puedan atravesar los soldados, prometiendo además que evitará que los monstruos marinos molesten á los obreros, que hará callar al viento y mantendrá en calma las olas.

Entonces lleva á cabo el ejército la atrevida empresa de construir una calzada ó muelle inmenso en medio de las aguas, desde la orilla hasta la isla de Lanka, que queda de esta suerte unida al continente. Rocas y troncos de árboles forman esta construcción maravillosa, en cuya descripción muestra de nuevo el poeta su afición á las hipérboles, refiriendo que los obreros arrancaban del suelo montañas enteras cubiertas de árboles y las arrojaban con terrible estruendo en medio del Océano. La anchura de la calzada era de diez yodjanas (50 millas). De tan sorprendente espectáculo son testigos todos los dioses.

Piensan los críticos que esta calzada ó puente de Rama no es otra cosa que un lejano recuerdo del istmo que en otro tiempo unió á la isla de Ceylán con el Continente. En opinión de Malte-Brun, la cadena de islas, islotes, rocas aisladas, bancos de arena, etc., que hoy unen casi por completo la mencionada isla con el Continente, es el resto del primitivo istmo, sin duda destruído por una revolución geológica. La popularidad de las leyendas consignadas en el *Ramáyana* es tal, que los indios llaman *Puente de Rama* á estos islotes y arrecifes; los árabes sustituyeron este nombre con el de *Puente de Adán*. De todos modos, parece evidente que este episodio del *Ramáyana* hace referencia á una importante revolución geológica.

Terminada la obra, el ejército atraviesa la calzada y acampa en la isla de Lanka, dando aquí fin el libro quinto.

Al comenzar el libro sexto, llamado *De los combates*, Ravana envía al campo enemigo dos espías disfrazados. Reconocidos al punto por Vibhishana y llevados á la presencia de Rama, éste, lejos de molestarles, les da un salvo-conducto para que salgan del campamento, encargándoles que den á Ravana cuenta detallada del estado del ejército sitiador.

Hácenlo así los espías, y subiendo al terreno del palacio de Ravana en compañía de éste, van señalando los diversos cuerpos del ejército y refiriendo las hazañas de los caudillos principales. La descripción brillante que de las tropas sitiadoras hacen los espías, es uno de los más bellos pasajes del poema (1).

Decidido Ravana á triunfar de la virtud de Sita por medio de la magia, ordena al hechicero Vidjudjihva que forme una cabeza fantástica semejante á la de Rama. Penetra después en el aposento de Sita y la refiere que su esposo ha sido muerto en la batalla, en prueba de lo cual la presenta su ensangrentada cabeza y su arco famoso.

Entrégase la Princesa á la desesperación al saber tan infausta noticia; pero llamado en aquel momento Ravana por uno de sus generales, sale de la habitación precipitadamente, y la cabeza mágica se desvanece en un instante, con lo cual Sita comprende que es víctima de un engaño.

Entretanto, Ravana celebra consejo con sus ministros y generales; todos deciden resistir hasta el último extremo: aprueba Ravana este propósito y organiza al punto la defensa, encargando de la parte Oriental de la ciudad á Prahasta, de la Occidental á su hijo Indradjit, de la Setentrional á Suka y Sarana y de la Meridional á Mahaparswa y Mahodara, confiando el Centro al general Virupasksha.

Desde este momento el poema ofrece marcada semejanza con la *Ilíada*. Combates formidables, ya colectivos, ya personales, en que juegan, no sólo las armas ordinarias, como lanzas, venablos, etc., sino árboles enormes arrancados de raíz ó montañas enteras descuajadas por el brazo robusto de los monos; actos repetidos de valor, de heroísmo y aun de temeridad; rasgos generosos á veces, y á veces feroces y bárbaros; batallas que duran incalculable espacio de tiempo

(1) Contiénese en esta descripción un curioso episodio referente al nacimiento de Balí y Sugriva. Molestado Brahma por un grano de arena que se le metió en un ojo, lo arrojó con fuerza á la tierra; de este grano nació al punto una hermosa mujer. Enamorado el sol de ella, la fecundó con sus rayos y la llamó Bala; igual favor la concedió más tarde Indra. Fruto de estos amores divinos fueron los dos hermanos Balí y Sugriva, reyes de los monos. Es esta una de las innumerables leyendas en que aparecen las ideas de la encarnación y de la fecundación mística de la virginidad por la divinidad, tan frecuentes en las religiones aryas.

y que presencian los mismos dioses; todo ello descrito con el brillante colorido propio de la fantasía oriental, tan rica en hipérboles, exageraciones y metáforas,—tal es el contenido de una gran parte de este libro que, ora recuerda los más grandiosos pasajes de la *Ilíada*, ora las más inverosímiles narraciones de los libros de caballería.

Mientras Ravana organiza la defensa de la ciudad, los compañeros de Vibhishana, Anala, Hara, Sampati y Praghasa se enteran del estado de las fortificaciones, donde penetran convertidos en pájaros. Oídos sus informes, Rama y sus generales celebran consejo, y después de organizar el plan de campaña resuelven comenzar el ataque. Nila recibe orden de atacar la plaza por el lado del Oriente, Angada por el Sur, Hanumat por Poniente, Rama y Lakshmana se encargan de atacar por el lado del Norte, y Sugriva, Vibhishana y el rey de los osos, de combatir al cuerpo de ejército colocado en el centro de la ciudad.

Antes de romper las hostilidades, Rama envía á Ravana su *ultimátum* por medio de Angada. Ravana trata al embajador tan duramente como en otra ocasión trató á Hanumat, y manda que le prendan; pero Angada huye después de destruir los techos del palacio. Al saber Rama lo sucedido da orden para que inmediatamente empiece el ataque.

Nuestros lectores nos permitirán suprimir la descripción de esta primera batalla; es una serie de combates singulares muy semejantes á los que en la *Ilíada* se refieren. La descripción es notable por su vigor, colorido y movimiento. La lucha dura hasta la noche, y termina cuando el hijo de Ravana, Indradjit, apelando á sus artes mágicas, se hace invisible y lanza contra Rama y su hermano flechas encantadas que les privan de todo movimiento. La victoria entonces se declara por los Rakshasas, que celebran su triunfo con el más estrepitoso regocijo.

Privado de movimiento y cubierto de heridas, lamenta entretanto Rama su desgracia; el Viento entonces, recordándole su origen divino, le anuncia que Garuda (el pájaro de Indra) vendrá á romper los lazos encantados que le sujetan.

La predicción se cumple: en medio del estremecimiento de la naturaleza entera desciende á la tierra el ave maravillosa, y abatiendo su vuelo sobre los Príncipes vencidos,

desvanece el encanto que les oprime y cura sus heridas, prodigándoles palabras de consuelo; hecho lo cual piérdese de nuevo en el seno de los aires.

Al saber Ravana que sus enemigos están libres y restablecidos de sus heridas, ordena una nueva salida bajo la dirección del general Dhumarksha. El éxito del combate es desfavorable á los sitiados; Dhumraksha muere á manos de Hanumat, y sus soldados tienen que refugiarse en la ciudad. El bravo Akampana le sustituye y renueva la lucha; pero á su vez es derrotado y muerto.

Encolerizado Ravana, resuelve ponerse al frente de sus tropas, sin que sean parte á detenerle los ruegos de su esposa Mandodari. Montado en su carro de guerra lánzase á la lucha el terrible demonio, en medio de las aclamaciones de sus soldados, y sus certeros golpes siembran el espanto en el ejército sitiador, cuyo jefe, Sugriva, cae gravemente herido. Repuestos, sin embargo, de su primer asombro, los monos atacan vigorosamente á Ravana, que por fin tiene que abandonar el campo y volver á Lanka seguido de sus soldados.

Extraño es, por cierto, el episodio que sigue á esta batalla. Desesperado Ravana por su derrota, resuelve pedir auxilio á su hermano, el terrible gigante Kumbhakarna. Este gigante, dotado de una fuerza y de una voracidad prodigiosas (mezcla singular de Hércules y Polifemo), devoró poco después de nacer diez Apsaras, y continuó durante su vida haciendo tal estrago en todos los seres, que Indra hubo de quejarse á Brahma y suplicarle que pusiera coto á tales desmanes. Brahma entonces le maldijo y le condenó á permanecer dormido perpetuamente. Habiendo intercedido en su favor su hermano Ravana, Brahma suavizó su pena, ordenando que durmiera durante seis meses, pasara luego un día despierto y después se volviera á dormir. En busca de este monstruo envía Ravana una comisión de Rakshasas.

Cuando los Rakshasas llegan al palacio del monstruo, éste dormía profundamente. Para despertarle comienzan los enviados por amontonar ante él todo género de alimentos hasta formar con ellos una gran montaña; ponen después al pie de su lecho multitud de bebidas; úngenle con sándalo; cúbrenle de ricas vestiduras; cantan, bailan, tocan instrumentos, golpean al gigante; todo en vano: fuerza es

para despertar al monstruo que las más bellas mujeres hagan resonar sus voces argentinas y ejecuten en su presencia vistosas danzas. Por fin, el formidable gigante estira sus brazos «grandes como la cima de una montaña,» abre su boca «semejante á un volcán submarino,» da terrible bostezo, y despierto al cabo, pregunta por qué se le molesta. Dícenle entonces que Ravana le llama, y al oir tal nueva, se levanta, se viste, y después de satisfacer su voracidad con un monstruoso banquete y saciar su sed bebiendo sangre, se pone en marcha para socorrer á su hermano.

En este singular episodio el poeta revela otra vez su afición á la hipérbole; pero la exagerada descripción del gigante más tiene de grotesca que de grandiosa. Kumbhakarna es una figura repugnante que nada tiene de sublime ni de poética. No la hubiera retratado Homero; pero el genio griego supo siempre evitar el temible paso que separa á lo sublime de lo ridículo, mientras que en su excesiva afición á lo colosal y á lo desmesurado, el genio oriental confundió con frecuencia la grandeza con la magnitud, la sublimidad con la extensión, y queriendo tocar á las cimas de lo majestuoso, vino á caer en el abismo de lo grotesco.

Llegado Kumbhakarna al palacio de su hermano y enterado de los sucesos pasados, resuelve presentarse solo en el campo de batalla, adonde se dirige sobre su gran carro, montado en ocho ruedas y arrastrado por cien asnos.

Presagios siniestros anuncian al guerrero su próxima ruina; él no hace caso, y prosigue su camino con gran terror de los monos, que huyen á la desbandada; logra al cabo Angada obligarles á hacer frente al gigante; pero son derrotados por éste y puestos en precipitada fuga.

Las exageraciones del poeta al narrar las hazañas del gigante llegan al último extremo posible, y no pueden menos de hacer sonreir al lector. Enormes peñascos lanzados contra Kumbhakarna son rotos por éste á puñetazos; por el cuerpo del gigante suben los monos como por una montaña; él los devora, pero se salvan saliéndose por las ventanas de sus narices y hasta por sus orejas; en suma, todas las hipérboles imaginables concurren á hacer del héroe, no una concepción grandiosa, como quiso sin duda el poeta, sino un personaje de comedia de magia, un monstruo más

ridículo que sublime; una caricatura exagerada, más que una figura poética.

Sale por fin á su encuentro Rama, y trábase entre ambos terrible combate, semejante á los que refieren los libros de caballería, en lo exagerado é inverosímil. El gigante cae muerto á los pies de Rama, y al caer tiembla la tierra, agítase el mar y 2.000 monos quedan aplastados bajo su cuerpo.

Al saber tan infausta nueva Indradjit, hijo de Ravana, monta en su carro y se presenta en el campo de batalla rodeado de sus mejores tropas. Apelando de nuevo á sus artes mágicas, encanta sus armas, se hace invisible y siembra el espanto y la desolación en las filas de los soldados de Rama. Por fin se retira victorioso, dejando gravemente heridos á Rama, Lakshmana el rey de los osos, Djambavat, y muertos ó heridos á 640 millones de monos.

El rey de los osos dice entonces á Hanumat que vaya al Himalaya y busque en él una montaña llamada *la montaña de los simples*, donde hay toda clase de hierbas medicinales; allí se crían cuatro plantas maravillosas que curan las heridas y hasta resucitan los muertos: si Hanumat logra traerlas, todo el ejército se habrá salvado.

Encamínase Hanumat á la montaña designada por el rey de los osos; pero no encuentra las plantas, porque éstas se hacen invisibles para que no las coja: furioso entonces, descuaja la cima del monte, llega con ella al campamento, y haciendo que los heridos aspiren el olor de las plantas medicinales, les devuelve la salud perdida. Es digno de notarse en esta relación que las plantas aparecen dotadas de inteligencia y de poderes sobrenaturales, circunstancia que á primera vista extraña, pero que es lógica consecuencia de la idea panteísta que se revela en el poema.

Entretanto, Indradjit proyecta una nueva salida, cuyo éxito confía, como siempre, á los recursos de la magia. Forma, en efecto, una figura fantástica que sea el fantasma ó apariencia de Sita, y la coloca sobre su carro; sale á la pelea, y á la vista del ejército sitiador corta la cabeza de la figura, suponiendo que la muerte de la cautiva llenará de espanto á los enemigos y facilitará notablemente su derrota. Así sucede, con efecto; pero repuestos los sitiadores de la primera impresión, y comprendiendo el artificio del demo-

nio, el combate se empeña con mayor encarnizamiento, terminando de un modo fatal para Indradjit, que muere á manos de Lakshmana. La muerte del Príncipe llena de regocijo á los dioses, que presencian el combate, y de terror á los Rakshasas, que se refugian en Lanka en completa dispersión.

Al saber Ravana la muerte de su hijo, pierde el conocimiento: vuelto en sí, apodérase de su alma el furor, y resuelve matar á Sita; intento bárbaro de que logra disuadirle su ministro Avindhya. Entonces, montando en su carro, se lanza al campo de batalla.

Terribles presagios le anuncian su fatal destino; pierde su luz el sol, tiembla la tierra, estalla el trueno, cae de las nubes una lluvia de sangre, aullan los chacales, tropiezan y derraman lágrimas los caballos del carro real, revolotean alrededor del Monarca siniestros buitres, y uno de ellos abate su vuelo sobre la bandera que en su carro ondea; todo es inútil: Ravana desoye los celestes avisos y presenta la batalla.

Comienza entonces aquella terrible y decisiva lucha cuyo término es el combate personal entre Rama y Ravana, sostenido por espacio de siete días. Dejando á un lado las hipérboles características de la poesía oriental, la descripción de esta encarnizada batalla es uno de los pasajes más admirables de la epopeya.

Verdad, movimiento, colorido, imágenes bellísimas, ora patéticas, ora pintorescas, ora terribles, todas las cualidades que deben distinguir á la descripción épica, se hallan levemente oscurecidas por alguna exageración ó algún incidente de mal gusto en este maravilloso trozo, comparable á los mejores de la *Ilíada*, muestra acabada de la inspiración poderosa que animaba á los autores del más perfecto poema del Oriente.

La magia juega importante papel en esta batalla. La mayor parte de las armas usadas por los guerreros son encantadas. Dardos y flechas animados de extrañas formas, cuyo encanto se desvanece por la virtud de otros no menos misteriosos que lanza el contrario; tales son las armas de Rama y de Ravana. Con ellas, el combate es interminable y fecundo en variados accidentes.

Suspéndese la lucha por estar cansados los paladines, no

sin que antes sea herido Lakhsmana por la lanza de Ravana. El médico Sushena manda que se le aplique la hierba llamada *simple del Gandhamana ó extractor de flechas*, en busca de la cual se dirige al punto el infatigable Hanumat.

Las dificultades del viaje no eran pequeñas: en el monte donde se halla la planta habitaban dos reyes Gandharvas (músicos celestes) llamados Haha y Huhu, al frente de treinta millones de guerreros, á los cuales había de vencer Hanumat. A este obstáculo se agregaba que Ravana, al saber el viaje de Hanumat, había ofrecido la mitad de su reino al Rakshasa Kalanemi, monstruo de cuatro caras, ocho ojos y cuatro brazos, si lograba detener al astuto ministro de Sugriva. Cumpliendo estas órdenes, el Rakshasa esperaba á Hanumat disfrazado de ermitaño y oculto en una ermita que había formado por arte mágica.

Llegado Hanumat á la habitación del falso ermitaño, recibe de éste cordial hospitalidad. Extraño suceso le acaece en la ermita. Al bajar á un lago próximo con objeto de beber agua, apodérase de él un cocodrilo hembra, con el cual lucha y á quien sujeta y vence. El cocodrilo le refiere entonces que es una Apsara llamada Gandhakali, transformada en cocodrilo por un anacoreta á quien atropelló una vez que iba en carruaje al palacio de Kuvera; el encanto que la tenía encarcelada bajo aquella forma había de concluir cuando Hanumat llegara al lago en que vivía. Con efecto, terminada esta relación, recobra la Apsara su primitiva forma. He aquí otra leyenda de encantamiento enteramente caballeresca.

Al volver Hanumat á la hermita, el disfrazado Rakshasa le ofrece alimentos; pero las trazas del ermitaño, que disimula mal su verdadera naturaleza, infunden tales sospechas en el ánimo de Hanumat que se decide á atacarle. Adivina el demonio su intención, y descubriendo su forma natural lánzase furioso contra Hanumat. Después de un terrible combate en que no juegan otras armas que las natules, el demonio cae al suelo, y Hanumat le ahoga entre sus brazos.

Poco después de esta victoria encuentra Hanumat á los temibles Gandharvas que guardaban el monte. Atacado por ellos, se defiende vigorosamente y logra salir victorioso,

dando muerte nada menos que á treinta millones de combatientes. La circunstancia de suscitarse la lucha por negarse los Gandharvas á reconocer la soberanía de Rama, en cuyo nombre habla Hanumat, llamándole soberano de los hombres, nos lleva á pensar que este episodio pudiera acaso referirse á alguna rebelión de tribus indígenas, sofocada por los Kuschitas aliados de los Aryas, y representados en Hanumat.

Vencidos los habitantes del monte, Hanumat, no queriendo fatigarse en buscar la planta, apela al cómodo recurso, ya usado por él en su anterior expedición, de arrancar de raíz la montaña con todos sus bosques y con los animales en ellos contenidos. La montaña lloró, al decir del poeta, lágrimas de metal. Las dimensiones del monte eran cinco yodjanas (25 millas) de anchura y diez yodjanas (50 millas) de altura: juzgue el lector qué fuerza necesitaria Hanumat para descuajarla y llevarla entre los brazos hasta el campo de batalla. Cuando el mono llega á la presencia del ejército, el médico Sushena busca la planta apetecida en la montaña, y machacándola en una piedra se la da á oler á Lakshmana, que inmediatamente queda curado de sus heridas.

Verificada la cura, Hanumat vuelve á llevar á su sitio la montaña, dando muerte en el camino á seis Rakshasas enviados por Ravana para detenerle.

Renuévase entre tanto el comenzado combate entre Rama y Ravana. Preséntase éste en un magnífico carro mágico, tirado por caballos de rostro humano, cubierto de oro, sólidamente acorazado, y lleno de bien templadas armas. Al ver los dioses que Rama no tiene carro, envíanle al punto el del mismo Indra, conducido por su cochero Matali. El carro de Indra estaba lleno de incrustaciones de oro y adornado con muchas campanillas: su lanza era de lapislázuli; de oro el asta de la bandera que en él ondeaba; arrastrábanle magníficos caballos de pelo leonado, cubiertos con ricos mosquiteros blancos, adornados con oro, y engalanados con dorados penachos. A este magnífico carro, que descendió del cielo con gran asombro de los soldados de Rama, acompañaban el arco, la lanza, las flechas y la coraza de Indra. Monta en el divino carro Rama, viste las armas celestes, y lanzándose al encuentro de Ravana comienza entre

ambos héroes el terrible combate que duró siete días (1), y que presenciaron los dioses y los demonios, celebrando alternativamente con sus aclamaciones el triunfo de cada uno de los combatientes.

Violentos apóstrofes se dirigen los guerreros durante la lucha. He aquí en qué términos insulta Rama á su enemigo:

«En castigo de haber robado á mi esposa, vas á perder la vida, ¡oh el más vil de los Rakshasas! Aprovechándote de un momento en que yo la había abandonado, me la robaste sin respeto á mi calidad de anacoreta, ¡y piensas que eres un héroe! Ejerces tu valor sobre mujeres indefensas, ¡raptor de las esposas ajenas! Cometes una acción propia de un cobarde, ¡y te crees un héroe!... Traspasas todo límite, demonio sin pudor, faltas á las buenas costumbres, ¡y piensas que eres un héroe! Porque los débiles y trémulos Rakshasas te honran como á un dios, ¿piensas en tu altivez y orgullo que eres un héroe? Me robaste mi esposa por medio de la magia, que presentó ante mis ojos aquel fantasma de gacela; ¡maravillosa hazaña fué la tuya! ¡digna manera de revelar completamente tu valor!

»¡No duermo de noche ni de día, demonio nocturno de criminales hechos! ¡No, Ravana, no puedo descansar hasta que no te haya arrancado de raíz! Hoy mismo, aquí, quiero que de tu cuerpo traspasado por mis dardos, derribado, sin vida, arranquen los pájaros las entrañas y las devoren, como Garuda devora las serpientes!»

Durante el combate terribles prodigios aparecen en el cielo. Grandes meteoros cruzan por los aires; tiembla la tierra; los rayos de Indra surcan el cielo; un resplandor extraño (una aurora boreal acaso) ilumina la ciudad de Lauka; chispas centelleantes saltan de los caballos de Ravana, y gruesas lagrimas brotan de sus ojos.

Las flechas de Rama cortan las diez cabezas de Ravana, pero otras nuevas vienen á reemplazar á las caídas, con lo cual el combate es inacabable (2). Por fin, Matali, el cochero de Rama, aconseja á éste que lance contra su enemigo el

---

(1) El lector habrá notado, sin duda, la semejanza notable que existe entre este episodio y otro de la *Iliada*. Las armas de Rama, forjadas y enviadas por los dioses, recuerdan la famosa armadura de Aquiles.

(2) Recuérdese la lucha de Hércules con la Hidra.

dardo de Brahma, siendo de este modo el dios supremo el matador de Ravana. Disparado el terrible dardo, Ravana cae mortalmente herido en medio de los gritos de alegría de los monos y de los aplausos de los dioses. Una lluvia de flores cae de los cielos sobre el carro del vencedor, mientras los Gandharvas entonan cánticos de victoria y las Apsaras danzan en presencia de Rama. De esta alegría no participa Vibhishana, que derrama abundates lágrimas sobre el cadáver de su hermano.

Con patético acento refiere el poeta la dolorosa escena en que la esposa y las odaliscas de Ravana vienen á llorar sobre su cuerpo ensangrentado. He aquí algunas frases de las que pronuncia la infortunada Mandodari á la vista del cadáver de su esposo:

«Llegó al cabo la suprema noche, la noche que me ha dejado viuda, la noche que jamás he previsto, ¡insensata de mí! Mi padre es el soberano de los Danavas, mi esposo era el monarca de los Rakshasas, mi hijo era Satrunirdjetri; por eso estaba yo tan orgullosa. ¡Pero hoy ya no tengo familia, he perdido mi protector y voy á pasar en la tristeza eternos años!

»¡Levántate, señor! ¿Por qué estás acostado ahí? ¿Por qué no dices una sola palabra á tu esposa querida? Honra en mi persona, nocturno guerrero de largos brazos, á la madre de tu hijo!

»¡Rota está aquella lanza con que inmolabas en el combate á tus enemigos, aquella lanza brillante como el sol, semejante al rayo del dios que maneja el trueno! ¡Cubren la tierra los pedazos de tu maza, rota por las flechas; de aquella maza de infinito vigor, armado con la cual, héroe, brillabas en otro tiempo! ¡Vergüenza para mi corazón que, abrumado por el pesar, no estalla en mil pedazos al verte descender á la tumba!»

Rama, más noble y generoso que Aquiles, respeta este dolor inmenso; y lejos de ejecutar en el cuerpo de su enemigo las indignidades que cometió el héroe griego, da orden de que se le hagan suntuosas exequias, á las que convida á los parientes de Ravana.

Creemos que el lector verá con gusto la descripción de esta curiosa ceremonia, que ofrece extraordinaria semejanza con el ritual funerario de los Griegos y Romanos.

Hela aquí:

«A la voz de Sugriva, los forzudos monos reunen maderas de áloes y sándalo. Los generales de los monos traen después cántaros llenos de agua cogida en los cuatro grandes mares, y flores de los siete montes y de las demás montañas de la tierra. Asimismo traen hierba pura, manteca clarificada, leche caliente y leche coagulada, la cuchara del sacrificio, fuego consagrado por la oración y montones de leña. Vibhishana hizo traer de su casa el *agnihotra* (el fuego sagrado) que nunca dejan solo los brahmanes. De esta manera dispuso esta parte de los funerales, según el orden de la ceremonia consignado en el ritual...

»Los servidores depositan primero á Ravana en un lugar puro. Después se eleva una vasta y grande hoguera, en la que se colocan troncos de sándalo mezclados con *nagesares* y generosos áloes; hoguera rica en perfumes é incomparable por sus grandes árboles de sándalo amarillo. Terminada la pira, conducen hasta ella al Monarca, vestido con una túnica de lino, y los Rakshasas le depositan en un lecho colocado sobre la hoguera.

»Después los sacerdotes, versados en la ciencia de los Vedas, comienzan en honor del Rey la última ceremonia, inmolando por él la víctima suprema de los muertos. Vuelven luego al altar hacia el Sudeste, y llevan el fuego al lugar consagrado. Vibhishana se acerca en silencio y coloca en él la cuchara del sacrificio.

»Los brahmas entonces, bañado en lágrimas el rostro, derraman, según el rito, sobre el difunto cucharadas de manteca de antílope, líquida y clarificada. Colocan á sus pies un carro, y un mortero á bastante distancia; ponen en la hoguera diferentes árboles frutales, y el *mushala* (venablo) del magnánimo Monarca en el lugar designado por él, según la regla establecida por uno de los Maharshis (patriarcas) y consignada en los Sastras.

»Los Rakshasas inmolan después, en honor del Monarca, una res ungida con manteca clarificada, á la que ponen en un tapiz y arrojan al fuego del sacrificio. Luego, con el alma consumida por la tristeza y bañado en lágrimas el rostro, cubren á Ravana de granos fritos, perfumes, ramilletes y otras oblaciones.

»Por último, Vibhishana, siguiendo las prescripciones

del rito, aplica el fuego á la hoguera, y la llama brillante devora en breve al Monarca de diez cabezas.»

Celebradas las exequias, Rama despide al cochero de Indra, que, con su carro, se remonta al cielo, y ordena á Hanumat que, previo el permiso de Vibhishana, penetre en Lanka y anuncie á Sita todo lo ocurrido. Hácelo así Hanumat: Sita, trasportada de gozo, ruega al mono que la lleve al lado de su esposo, y generosa y noble como siempre salva la vida de los Rakshasas que la guardaban y á quienes quería Hanumat dar muerte.

Al saber Rama que su esposa desea verle, ordena que antes de presentarse ante él se lave y adorne con sus mejores vestidos. Colocada en una elegante litera, vestida primorosamente y llena de joyas, Sita, escoltada por gran número de Rakshasas, es conducida al cuartel general.

La multitud, que se agolpa á verla, es rechazada violentamente por los soldados; acción que disgusta sobremanera á Rama, que dispone que todos puedan acercarse. Esta falta de consideración y de galantería (dadas las costumbres de Oriente) causa gran pesar á Sita.

A todos los presentes extraña en alto grado la conducta del vencedor, extrañeza que llega á su colmo cuando éste dispone que Sita baje de la litera y atraviese por las filas de los soldados. Mayor es aún el asombro de éstos cuando ven á Rama verter lágrimas, ponerse pálido y recibir con frialdad inexplicable á su esposa.

La duda y la sospecha habían penetrado, en efecto, en el corazón del héroe. Pensaba que la belleza de su esposa había sido presa del tirano de Lanka, y así se lo manifiesta en palabras tan ofensivas como inconvenientes é indignas de su elevado espíritu. El sentido diálogo que se entabla entre los dos esposos, á la vista del ejército, merece ser reproducido aquí. Véanse los términos en que se expresa Rama y la digna respuesta de Sita.

«He hecho—dice Rama—lo que debe hacer un hombre para lavar su ofensa; lo he hecho recobrándote, y he salvado, por tanto, mi honor. Pero entiende esto bien: las fatigas que he soportado en la guerra, en unión de mis amigos, las he sufrido por resentimiento, pero no por tí, noble señora. En mi cólera te he rescatado de las manos del enemigo; pero fué solamente, noble señora, para salvarme de la

censura en que había incurrido y lavar la mancha impresa en mi ilustre familia.

»Tu presencia me importuna en alto grado, tanto como me molestaría una lámpara colocada ante mis ojos. Véte, pues; te despido, Djanakida; véte á donde gustes. Ahí tienes los diez puntos del espacio: ¡escoge! nada hay de común entre tú y yo. ¿Por ventura hay un hombre de corazón, nacido en noble cuna, y en cuya alma ha entrado la duda, que quiera volver á tomar consigo á su esposa después que ella ha habitado bajo el techo de otro hombre?

»¡Entrega tu corazón á quien gustes, Sita! No es creible que Ravana, viéndote tan encantadora y de tan celeste beldad dotada, haya encontrado atractivos en ninguna de las restantes jóvenes que habitan su palacio.

»—Quieres entregarme á otros—responde Sita—cual si fuese una bayadera. ¡A mí, que nacida en una noble familia, Indra de los reyes, contraje matrimonio en una raza ilustre! ¿Por qué me diriges, héroe, cual si yo fuera una esposa vulgar, lenguaje tan chocante, tan horrible á mis oídos y que no tiene semejante? No soy lo que piensas, guerrero de largos brazos; ten más confianza en mí, que por tu misma virtud te juro que soy digna de ella.

»Con razón sospechas de las mujeres si su conducta es ligera; pero respecto á mí, Rama, debes desechar esa duda si acaso me has estudiado. Si he tocado los miembros de tu enemigo, culpa fué del destino, no de mi amor. Mi corazón, única cosa que en mi poder se hallaba, no ha cesado de residir en tí: ¿qué haré en adelante, esclava en unos miembros que no me pertenecen? Jamás te he faltado, ni aun en idea. ¡Denme los dioses nuestros señores tanta dicha como verdad hay en mis palabras! Si mi alma, que da el honor, oh príncipe; si mi natural casto y nuestra vida común no han podido revelarme á tus ojos tal como soy, desgracia es esta que me dará la muerte.

»¿Por qué no me rechazaste, héroe, cuando tu enviado Hanumat apareció por primera vez en Lanka, donde me hallaba cautiva? Si hubiera sabido, valiente guerrero, que me abandonabas, habría abandonado la vida á la vista de ese noble mono. No hubieras soportado vanamente tantas fatigas y puesto en peligro tu vida; no se hubiera empleado en trabajos sin fruto este ejército de tus amigos,

»Empero, bajo el dominio de tu cólera, has antepuesto á todo, monarca de los hombres, mi cualidad de mujer, cual si fueras un espíritu ligero. Soy hija del rey Djanaka: llevo un nombre que significa que he nacido de la tierra; pero no has estimado en mí ni mi conducta ni mi carácter. No has juzgado buena garantía mi mano, que en mi adolescencia apretaste, siendo tú adolescente también. ¡Mi virtud, mi abnegación, todo lo has arrojado detrás de tí!»

Después de esta digna respuesta, vuélvese Sita á Lakshmana y le ordena que encienda una hoguera para arrojarse á ella, único remedio de su infortunio (1). Cumplida en el acto esta orden, Sita invoca al fuego en estos términos:

«Si nunca en público ni en secreto, con palabras ni con hechos, con el espíritu ni con el cuerpo, he violado la fe que juré al Ragüida; si mi corazón jamás se ha apartado del Ragüida, tú, fuego, testigo del mundo, protégeme por todos lados. ¡Oh tú, Agni (el fuego), que circulas en el cuerpo de todos los seres, sálvame, oh el más virtuoso de los dioses, que colocado en mi cuerpo estás en él como un testigo!»

En el momento de arrojarse Sita en la hoguera, aparécense en el lugar del sacrificio los dioses Brahma, Siva, Varuna, Indra y Yama, y el padre de Rama, el venerable Desaratha. Dirigiéndose Brahma á Rama, increpale por su crueldad é indiferencia, y le hace presente lo extraño de tal conducta en quien es el más grande de los dioses. Sorprendido Rama al escuchar tales palabras, responde que se tiene por un simple mortal, á lo cual contesta Bhrama con las siguientes magníficas frases, fórmula acertadísima del panteísmo indio:

«Escucha la verdad Kakutsthida... tu excelencia es Narayana (Vishnu), el dios augusto y afortunado cuya arma es el *tchákra* (disco acerado y cortante); tu arco es el apellidado Sarnga; eres Hrishikesa, el hombre más grande entre los hombres.

---

(1) Este episodio ofrece alguna oscuridad. Algunos comentaristas piensan que el hecho de Sita es un suicidio (y así parecen indicarlo algunas palabras suyas); pero otros creen (y esta opinión se confirma con los términos de la plegaria que trascribimos) que Sita pasó por el fuego para probar su inocencia, saliendo ilesa de las llamas. Las pruebas judiciarias, tan admitidas en la Edad Media, eran muy usadas en la India. Esta última interpretación nos parece más aceptable que la primera.

»Tú eres la morada de la verdad; te se ve en el principio y en el fin de los mundos; pero no se conoce tu principio ni tu fin. Todos preguntan: ¿cuál es su esencia? Te se ve en todos los seres, en los rebaños, en los brahmas, en el cielo, en todos los puntos del espacio, en los mares y en las montañas.

»Dios afortunado de mil pies, de cien cabezas, de mil ojos, llevas en tí las criaturas, la tierra y sus montañas. Si cierras los ojos, se dice que es noche; si los abres, se dice que es de día: los dioses estaban en tu pensamiento, y nada de cuanto existe, existe sin tí. Se dice que la luz fué antes que los mundos; se dice que la noche fué antes que la luz; pero lo que fué antes de lo que es ante todo, dícese que fuiste tú, el alma suprema.

»Para dar muerte á Ravana has entrado aquí abajo en un cuerpo humano. Por nosotros has llevado á cabo esta hazaña, ¡oh la más fuerte de las columnas que sostienen el deber! ¡Puesto que ha muerto el impío Ravana, vuelve gozoso á tu ciudad!»

Entretanto Sita permanece intacta en medio de la hoguera. De repente el fuego toma forma humana, y cogiendo en sus brazos á Sita se la presenta á Rama afirmando su pureza y atestiguando su virtud. Rama entonces manifiesta á los dioses que nunca ha dudado de la virtud de su esposa, pero que había juzgado necesario para la honra de ésta y la suya propia que se sometiera á la prueba del fuego.

Antes de separarse Rama de los dioses, traba dulce coloquio con su padre, y obtiene de él que perdone á Kekeyi y levante la maldición que sobre ella y su hijo había lanzado; pide además á Indra que resucite á todos los monos y osos muertos en el combate; favor que otorga el dios, aunque afirmando que nadie lo volverá á conseguir, y se despide, por último, de todas las divinidades, con quienes promete reunirse cuando haya terminado su misión sobre la tierra. Apenas los dioses se han remontado al cielo, cuando una lluvia mezclada con ambrosía cae sobre el campo de batalla y vuelve la vida á los soldados de Rama.

Decidido Rama á regresar á Ayodhya, ordena á Sugriva que premie á sus soldados con abundantes donativos de joyas y pedrerías; encarga á Vibhishana del gobierno de Lanka, y monta en el famoso carro Pushpaka, que pertene-

ció á Ravana, acompañado de su esposa y de su hermano, de Sugriva y de los generales de éste y de Vibhishana y sus ministros.

Por el camino va Rama enseñando á su esposa los lugares en que han tenido lugar los principales sucesos del poema. Llega por fin á la vista de Ayodhya, siendo recibido por su hermano Bharata y por una multitud que le aclama gozosa.

Al ver á su familia y á sus fieles vasallos Rama, desciende del carro (que había venido por los aires) y le ordena que vaya á la corte de Kuvera. El carro obedece, pero Kuvera se le devuelve á Rama, que lo acepta con reconocimiento.

Rama, acompañado de sus hermanos, de las viudas de Dasaratha, de Sugriva y sus monos, de Vibhishana y sus ministros, entra en Ayodhya en medio de las aclamaciones entusiastas del pueblo. La ciudad estaba adornada con vistosas colgaduras, guirnaldas y estandartes, regadas y cubiertas de flores las calles, y llenas de bullicioso gentío. Llegado á su palacio Rama, premia los servicios de sus aliados con donativos importantes, regalando á Sugriva un palacio magnífico, rodeado de jardines, otro á Vibhishana, y otros no menos bellos á los generales de su ejército.

Al día siguiente de su llegada, verifícase solemnemente la consagración de Rama. Los brahmanes Vasihsta, Visvamitra, Vamadeva, Djavali, Vidjaya, Kasyapa, Gotama y Katyayana consagran á Rama con agua perfumada traída de los cuatro mares por los generales monos Rishabha, Djambavat, Vegadarsi y Sushena; las insignias reales son entregadas al nuevo rey por los príncipes aliados y por sus hermanos, llevando Satrughna el quitasol blanco, y Sugriva y Vibhishana el espantamoscas y el abanico. Importantes regalos hacen á Rama algunas divinidades: el Viento le envía una guirnalda de oro; Kuvera un collar de perlas y piedras preciosas; finalmente, los músicos del cielo (Gandharvas) y las ninfas (Apsaras) tocan y bailan durante la consagración.

Con motivo de tan fausto suceso, Rama regala á los brahmanes diez mil toros, un millón de vacas, treinta kotis de oro, joyas, carros, vestidos, camas, asientos y muchas aldeas; á Sugriva una guirnalda de oro y piedras preciosas; á Angada un par de brazaletes de diamantes y otras piezas, y á

Sita un collar de perlas y piedras finas. Sita á su vez regala á Hanumat, por indicación de su esposo, un collar magnífico. A este donativo agrega Rama el preciado favor de conceder á Hanumat la gracia de vivir mientras exista la tierra; y cual si no fuera bastante, Sita concede al astuto ministro el poder suficiente para que los manjares se le presenten cuando y donde los quiera. Por último, los aliados de Rama se despiden de él y colmados de dádivas regresan á su país.

Rama premia la abnegación de su hermano Lakshmana, asociándole al trono en calidad de *rey de la juventud*. El poeta añade que bajo el gobierno del héroe gozó el reino de la mayor prosperidad, y termina su obra celebrando las virtudes de Rama y enumerando las gracias y mercedes celestes que obtendrá todo el que lea este magnífico poema.

VI.

Expuesto el contenido de esta gran epopeya, fuerza es, para dar por terminado nuestro trabajo, que examinemos los caracteres literarios del *Ramáyana*, desentrañemos sus méritos, y uniendo de esta suerte la indagación crítica á la exposición histórica, consigamos dar cabal idea del admirable poema sánscrito, cuyo estudio es, no sólo en alto grado interesante para el erudito, sino por extremo seductor y agradable para el literato.

Nuestras anteriores consideraciones habrán bastado, sin duda, para que el lector penetre el profundo sentido, el trascendental significado del *Ramáyana*.

No es este poema entretenida narración de hazañas más ó menos extraordinarias y fabulosas, llevadas á cabo por un héroe invencible, acaso personificación legendaria del ideal histórico de un pueblo; lejos de eso, el carácter del *Ramáyana* dista tanto de lo propiamente épico-heroico, que apenas es posible desentrañar la parte de realidad que encierran sus episodios. No es tampoco exposición poética de un

ideal científico, teológico ó político desarrollado en artificiosa alegoría, ó en descripción grandilocuente. Es algo más que todo esto; es la completa, la cabal expresión de un ideal humano y de una historia también humana, con arreglo á este ideal realizada; es la manifestación poética, sintética y orgánica de toda una civilización; es á la vez leyenda heroica y poema teológico; es, en suma, una epopeya, la epopeya de la civilización india, cuya lucha contra civilizaciones inferiores pinta, cuya total vida, en la esfera de las ideas como en la de los hechos, en lo sagrado como en lo profano, en lo religioso como en lo heroico, en lo político como en lo familiar, retrata con admirable colorido, revelando á la vez la vida de la naturaleza en su íntima relación con el hombre y la vida del Sér infinito en cuyo seno se representa el drama inmenso de la vida y de la historia; pues no hay que olvidar que se trata de una civilización panteísta, cuya expresión épica ha de participar del mismo carácter.

El *Ramáyana* es una epopeya esencialmente simbólica, como la *Divina Comedia* es una epopeya alegórica. Es el simbolismo forma muy propia de la epopeya, acaso porque es la mejor manera de expresar de un modo sintético la realidad compleja que la epopeya representa. Aunque la claridad del genio griego se presta menos que el genio oriental á las formas indirectas de expresión, y por esta causa el simbolismo no es en la *Ilíada* tan profundo y constante como en el poema sánscrito, no es posible negar que en la obra de Homero hay un fondo simbólico suavizado sin duda por el carácter genuino del arte helénico. Si la lucha entre Rama y Ravana simboliza la lucha entre dos ideales y dos civilizaciones: el ideal y la civilización de los Aryas, el ideal y civilización de las razas inferiores que poblaban la India; la lucha entre Griegos y Troyanos simboliza la lucha entre dos civilizaciones menos opuestas que las que á orillas del Ganges se libraron batalla: la civilización de los pueblos del Asia menor, de raza menos pura que la helénica, la gran civilización griega, la más ilustre, la más culta, la más humana de todas las ramas en que se dividió el gran tronco aryo.

Pero este innegable simbolismo de la *Ilíada* es más superficial que el del *Ramáyana*. El símbolo se oculta bajo un hecho natural, concreto, perfectamente histórico, reali-

zado por sujetos humanos y narrado con tales caracteres de verdad, de naturaleza y de sencillez, que sólo á la severidad extrema del crítico ocurre poner en cuestión su realidad histórica. Los personajes de la epopeya son, sin duda, creaciones legendarias, mitos heroicos, acaso espontáneamente nacidos de la imaginación popular, acaso formados sobre la base de un personaje histórico cuya realidad ha desaparecido bajo el pomposo follaje de las leyendas; pero en medio de todo esto, aquellos personajes son tan verdaderos, tan vivos y tan humanos, á pesar de su origen divino, que su individualidad ha permanecido inalterable á través de los siglos, y su popularidad es tan grande que al crítico más exigente cuesta trabajo negar la existencia del valeroso Aquiles, del prudente Ulises, del simpático Héctor, del venerable Priamo. Por último, si la *Ilíada* es, como el *Ramáyana*, un poema sagrado; si lo humano y lo divino en él se compenetran y estrechamente se relacionan, es lo cierto que el humanismo profundo del genio griego logra mantener íntegra la libertad de sus personajes, é inalterable el carácter humano é histórico de los hechos, de tal suerte, que la acción divina y la acción humana quedan en cierto modo independientes, siendo libres los héroes á pesar del destino, y humanos los hechos á pesar de la intervención de lo maravilloso; si de maravilloso y de divino puede hablarse en un pueblo que, invirtiendo la fórmula constante de panteísmo, en vez de disolver los seres en el sér, difundió el sér en los seres; en vez de elevar al hombre á la condición de Dios, rebajó á Dios á la condición del hombre, y en su profundo amor á la humana naturaleza, dobló la rodilla ante su propia imagen transfigurada, é hizo á lo humano modelo de lo divino.

Muy diverso es el carácter del simbolismo que aparece en el *Ramáyana*. La razón es obvia: el simbolismo es propio de las literaturas del Oriente Aryo, porque el simbolismo es el hijo legítimo del panteísmo que domina en aquella civilización. No son las formas indirectas de la expresión artística meros caprichos del ingenio ni simples adornos de la poesía y del arte, sino formas que necesariamente reviste el ideal artístico con arreglo al ideal científico y religioso de los pueblos en que se producen. Fúndase el símbolo en todas sus manifestaciones, desde las más com-

plejas (símbolo propiamente dicho y alegoría) hasta las más sencillas (metáfora, imagen, etc.), en algo más hondo y trascendental que el deseo de embellecer la expresión. Tiene, con efecto, el símbolo su base en la semejanza que el espíritu descubre entre los diversos seres que constituyen el organismo de la realidad, semejanza que hace posible expresar á los unos por los otros, haciendo de cada sér el signo y la revelación de otro. Llévese esta semejanza hasta la identidad sustancial, como el panteísmo piensa, y el símbolo en todo su rigor, en toda su pureza, aparecerá como la forma más excelente de la expresión artística: limítese la semejanza á más reducido campo, afirmando la variedad primordial de las sustancias, como el dualismo entiende, y el símbolo se reducirá á humilde y sencilla forma de la imagen, de la comparación y de la metáfora; inténtese hallar un término medio entre ambos extremos, é introdúzcase en la concepción teológica y filosófica un fuerte sentido espiritualista, y el símbolo espiritualizado á su vez, se convertirá en alegoría. Aplicando esta teoría á la historia literaria, es fácil comprender por qué domina el símbolo en la literatura de los pueblos orientales de procedencia arya, por qué es la metáfora tan propia de las literaturas semíticas y por qué la alegoría aparece en todo su esplendor en la literatura cristiana-europea. Así lo exigían el panteísmo de los primeros, el dualismo de los segundos, y el espiritualismo de los terceros: por esto son simbólicas las epopeyas de la India y de la Grecia, si bien la última menos que aquélla, como menos panteísta es el pueblo que la produce; por esto, finalmente, aparece la forma alegórica en la epopeya cristiana, en la *Divina Comedia.*

El símbolo es, pues, la forma característica del *Ramáyana*, y en esto radica la dificultad que su interpretación ofrece. Desde la acción hasta los episodios, desde los episodios hasta los personajes, todo es simbólico en el poema, hasta el punto de que si de este carácter se prescinde, la composición parece un infantil cuento de hadas, más que una verdadera epopeya. La lucha que constituye su asunto, es símbolo de una lucha de colosales proporciones; cada episodio lo es á su vez ó de una serie de hechos compendiados como en cifra en enigmática leyenda ó de una concepción teológica ó cosmológica; los personajes, por último, son mi-

tos heroico-religiosos que personifican una raza entera, y que al mismo tiempo son una encarnación de la divinidad.

Si el lector recuerda lo que hemos dicho anteriormente, fácil le será comprobar este aserto. Hemos probado que la conquista de Lanka por Rama y sus aliados, conquista que no consigna ningún documento histórico positivo, no es otra cosa que un símbolo de la conquista de la India por los Aryas; así como la intervención de los monos es acaso lejano recuerdo de la conquista Kuschita, que precedió con mucho á la entrada de los Aryas en el territorio indio. Reconocido esto, es evidente que Rama es la personificación de la raza Arya, Sugriva de la raza Kuschita, y Ravana de las razas Draviniana y Melania, primitivas pobladoras de aquellas comarcas.

Una confusión, constante en el poema y en extremo natural, de lo teológico y lo heroico, relaciona la hazaña guerrera de los Aryas, representados en Rama, con el antiquísimo mito de la lucha entre los principios abstractos del bien y del mal; siendo de esta suerte la lucha de Rama y de Ravana, no sólo el mito heroico de la conquista Arya, sino el mito teológico de la lucha entre los dioses y los demonios bajo formas diversas reproducido en todas las regiones. Este doble carácter heroico-religioso del poema, nada tiene de peregrino ni de nuevo. Aparte de que en toda epopeya el elemento divino se une constantemente al humano, como representación que es de la humana vida, realizada, según el piadoso sentir de todos los pueblos, por el concurso armónico de la providencia de Dios y la libertad del hombre, cuando no por un ciego destino; es natural que esta confusión de entrambos elementos suba de punto cuando el ideal panteísta anima al poeta. No conoció la India la radical distinción entre el Creador y las criaturas, entre lo infinito y lo finito, que tanto supieron acentuar los semitas y con menor rigorismo predicaron los cristianos. Para el indio, una Sustancia única llena el universo, y las individualidades de todas especies no son otra cosa que formas y modalidades perecederas, que incesantemente brotan del insondable seno del Sér, é incesantemente tornan en él á confundirse. Una ciega fatalidad, no pocas veces mencionada en el *Ramáyana*, impera sobre los seres todos; fuerzas maléficas, nacidas del mismo origen que las fuer-

zas bienhechoras, engendran el mal, cuyos funestos efectos extirpan y reparan, no los libres esfuerzos del hombre, sino los poderosos auxilios de los dioses, constantemente encarnados para salvar y redimir á los hombres, y aun á la misma naturaleza. Dado este ideal científico y religioso, fácilmente convertido en ideal poético, nada de extraño tiene que un simbolismo heroico-teológico sea la adecuada, la propia, la necesaria forma de la epopeya india.

Causas de índole diversa vienen á aumentar las oscuridades del poema. Siendo toda epopeya reflejo fiel de una civilización entera, natural es que en ella aparezca lo mínimo al lado de lo máximo, lo accidental y transitorio á la par de lo esencial y permanente. Con frecuencia une el poeta épico á la expresión de un ideal altísimo la manifestación de un sentimiento de partido, de escuela, que hace entrar el elemento histórico, palpitante, de la actualidad por los intersticios de lo ideal puro. Así el Dante presenta á nuestros ojos, no sólo el cuadro colosal de la teología católica, ó el edificio soberbio de la sociedad política de la Edad Media apoyado en aquellas dos grandes columnas, el Papado y el Imperio, sino que á la vez pinta el estado deplorable de las ciudades italianas, critica sus vicios, eleva á la apoteosis ó clava en la picota á sus prohombres, y mezcla de esta suerte á las austeridades del himno cristiano los acentos doloridos del patriota y las mordeduras aceradas del político. Bajo el poeta de la Edad Media aparece el poeta de la Italia; bajo éste, el poeta de Florencia.

De modo análogo halla el crítico en el *Ramáyana* huellas inequívocas de las pasiones é intereses del momento. ¿Qué son los episodios de Visvamitra y de Parasu-Rama, sino reminiscencias de una grande y reciente lucha entre el sacerdocio y el imperio, entre los brahmanes y los Kchatriyas, lucha terminada por una transacción conciliadora harto manifiesta en el poema, y en la cual llevan la mejor parte los Kchatriyas? Si la *Divina Comedia*, con ser la epopeya católica, es también el poema gibelino, como lo revela el enaltecimiento constante del Imperio sobre el Papado que en todo el poema se advierte; si la innegable ortodoxia del autor, llevada hasta el misticismo, no es obstáculo para que los Papas simoniacos ardan en los infiernos, y los Emperadores germánicos se hallen en el cielo, la piedad del

autor del *Ramáyana* no es obstáculo tampoco para que el héroe de su obra sea un Kchatriya, y para que el Rama sacerdotal caiga vencido á los golpes del Rama guerrero. Acontecimientos muy semejantes á los que precedieron á la aparición de la *Divina Comedia*, hubieron de preceder á la aparición del *Ramáyana*; por esto tiene más de teológico que de sacerdotal, por esto es acaso fruto de un movimiento de reacción que opone á los antiguos héroes sacerdotales otro de origen divino como ellos, pero perteneciente, en cuanto hombre, á la casta de los guerreros. La sociedad teocrático-feudal de la India tuvo, pues, su lucha entre el Sacerdocio y el Imperio como la sociedad teocrático-feudal de la Europa cristiana: esta semejanza notable, revelada por el poema que estudiamos, no es ciertamente la única, ni la más importante; otras muchas, que cuidadosamente hemos ido notando, nos servirán de base para desarrollar más tarde la tesis, un tanto atrevida, de que todo lo que llamamos ideal germánico, tiene su genuino origen en la civilización india, como la literatura caballeresca brota de la literatura sánscrita.

Al lado de las alusiones políticas hay en el *Ramáyana* alusiones á diferentes escuelas filosóficas. En varias ocasiones manifiesta el autor la profunda aversión que le inspiran los brahmanes ateos, prueba inequívoca de que algunos pasajes del poema hubieron de coincidir con la aparición de las escuelas filosóficas heterodoxas, especialmente con las de Kapila, Patandjali y Kanada, á quienes evidentemente se alude en dichos pasajes. Si no supiéramos que el *Ramáyana* es una colección de rapsodias escritas en épocas muy diversas, acaso pudiera esta indicación servir de guía para fijar de un modo exacto el tiempo en que florecieron aquellas escuelas; desgraciadamente, la cifra que los críticos asignan á la aparición del *Ramáyana* se refiere sólo á la primera compilación de estas rapsodias; pero es sabido que posteriomente su texto ha sufrido muchas alteraciones é interpolaciones, como lo prueba la abundancia de episodios ajenos á la acción intercalados en el poema con escasa habilidad.

Como todas las epopeyas, expresa el *Ramáyana*, no sólo el ideal de aquella civilización, sino el estado social y político que le caracteriza. Su lectura nos da á conocer la vida

india en sus más íntimos detalles; la vida política y la vida privada aparecen ante nuestros ojos, siéndonos fácil formar una idea exacta del modo de vivir de aquellos hombres, cuya cultura es madre de la nuestra. Bajo tal aspecto, es el *Ramáyana* un documento histórico importantísimo, fecundo en provechosas enseñanzas para el erudito como para el literato. Vemos en él una sociedad política dominada por una poderosa teocracia, con la cual lucha frecuentemente el poder civil, y organizada de un modo enteramente feudal. Monarcas ligados entre sí por vínculos feudales, y dependientes de varios príncipes que ejercen una especie de imperio, gobiernan á sus pueblos, no á la manera de los modernos reyes absolutos, sino con el auxilio y consejo de los sacerdotes y de los nobles. Un director espiritual, jefe supremo del sacerdocio, guía la conciencia de cada príncipe y á la vez influye en sus resoluciones políticas. El clero, revestido de numerosos privilegios y dotado de riquezas cuantiosas, poseedor de la ciencia y depositario de la fe, cumple en aquella sociedad una misión análoga á la que desempeñó en la Edad Media el sacerdocio católico. Un riguroso régimen de castas mantiene á cada individuo en la posición social que le asignó la conquista y consagró el dogma. Sentimientos nobilísimos, en que se hallan los caracteres todos del ideal caballeresco, templan la dureza de este régimen social, suavizado á la vez por la moral pura de la religión brahmánica. Una fuerte vida de familia contribuye al mantenimiento de la felicidad y del orden, á pesar de la poligamia, cuyos desastrosos efectos revela claramente el poema, y que, al parecer, sólo se practica por los reyes y los magnates; la fidelidad conyugal y el respeto á la mujer, mucho más considerada en la India que en la Grecia, son las bases de la vida familiar de aquellos pueblos. La superioridad de este ideal moral se advierte hasta en la misma guerra; los principios fundamentales del derecho de gentes, las costumbres caballerescas y humanas de la Edad Media existen ya en la época retratada por el *Ramáyana*. Por último, la riqueza y la cultura parecen reinar en aquella sociedad primitiva; las ciudades compiten en esplendor y magnificencia con las más renombradas del Oriente. Ayodhya y Lanka nada tienen que envidiar á Nínive, Babilonia y Menfis. Todos los refinamientos del lujo, todas las

comodidades de la vida moderna se hallan en aquellos populosos centros, comparables á nuestras más renombradas poblaciones. La moralidad, la prosperidad, la riqueza, reinan en la sociedad retratada por la epopeya sánscrita.

VII.

La grandiosidad y el interés son las dos esenciales condiciones que á la epopeya imponen los retóricos. No carece de la primera el *Ramáyana:* cantar una lucha entre dos razas, entre dos civilizaciones; mezclar con ella en ingenioso simbolismo la eterna guerra entre el bien y el mal, de antiguo personificados en seres sobrenaturales; encarnar las dos civilizaciones y los dos principios abstractos que combaten en el poema en dos héroes que desempeñan los papeles de protagonista y antiprotagonista, como Aquiles y Héctor en la *Ilíada;* dar á entrambos carácter divino, y por ende envolver y complicar en la batalla á las divinidades buenas y malas y aun á las mismas fuerzas de la naturaleza; agotar todos los recursos de la rica fantasía oriental para referir hechos extraordinarios y maravillosos que den variedad á la epopeya, y presentar á la postre vencedor aquel héroe que, en cuanto entidad abstracta, representa el bien y, en cuanto personaje histórico, simboliza la civilización superior de los Aryas; todo esto es, sin duda, grandioso y sorprendente, y grandiosa y sorprendente ha de ser por tanto la epopeya en que se contiene.

Pero si la grandiosidad de la acción del *Ramáyana* es evidente, es harto difícil concederle la cualidad restante, el interés. En las obras de arte, la grandiosidad y el interés no son términos que se presuponen; antes bien, con frecuencia se excluyen, como fácilmente lo comprueba la experiencia. No es posible negar que el segundo *Fausto* supera en grandeza al primero; mas ¿quién se atreverá á afirmar que le aventaja en interés? Para el pensador y para el crítico podrá tenerle; para el común de los lectores, en

manera alguna. La humanidad preferirá siempre las delicadas escenas del jardín de Margarita á los cuadros colosales de la noche clásica de Walpurgis; éstos excitarán su admiración, pero no la harán verter lágrimas; aquellas serán eterno deleite de los corazones sensibles.

La obra literaria necesita poco para ser interesante, mucho para ser grandiosa. Para lo primero bástale al poeta saber pintar, aunque sea en ligero boceto, cualquiera de los sentimientos que agitan al corazón humano; para lo segundo ha de remontarse á una vasta creación sintética que encierre en bella fórmula un mundo de profundos pensamientos, de gigantescas concepciones.

La pintura de un amor inocente bastó á Goethe para dar interés al delicioso idilio *Hermann y Dorotea;* mas para trazar el grandioso edificio del *Fausto* hubo de compendiar en un poema el pensamiento entero de la filosofía moderna. Y al paso que su grande obra creció en proporciones é importancia, menguó en interés, como dejamos dicho, en términos que salvo un pequeño número de elegidos, pocos son los que pueden saborear las bellezas del segundo *Fausto*.

Peligro es éste que con gran trabajo evitó el autor del *Ramáyana*. Las proporciones colosales del poema, su carácter teológico, su forma simbólica, la naturaleza de sus personajes, todo contribuía, al parecer, á que el interés de la obra quedara sacrificado en aras de su grandeza. No fué así, sin embargo: en medio de lo extraño de la acción, de los personajes y de los episodios, el interés humano quedó intacto; un drama vivo, interesante, apasionado, se desarrolló á los ojos del lector, á través del follaje de los símbolos y las leyendas; y para mayor mérito, la naturaleza sobrehumana de los principales personajes y el sentido panteísta del poema no fueron obstáculos para que la individualidad de aquéllos se destacara sobre el cuadro, fuerte, vigorosa, llena de vida, y para que las pasiones humanas brotaran en todo su esplendor y fuerza del pecho de los mismos personajes divinos. El *Ramáyana*, pues, es interesante á la par que grandioso.

El interés que inspira una obra de arte varía según la cultura del lector y según la facultad del espíritu que recibe mayor impresión. Puede la obra despertar un interés intelectual, un interés afectivo, un interés moral. El segundo

Fausto despierta principalmente el primero; *Hermann y Dorotea*, el segundo; *El mercader de Venecia*, el tercero: estos grados de interés corresponden generalmente al género de belleza intelectual, moral ó sensible que predomina en la obra. Todas estas clases de interés causa el *Ramáyana* en el ánimo del lector.

Interesa á la inteligencia del hombre culto el *Ramáyana*, en cuanto representa la lucha formidable entre nuestra civilización y la de otras razas inferiores. Rama lleva en la punta de sus flechas la suerte de la humanidad; suponed vencedor á Ravana, y el mundo no será Aryo, es decir, no será helénico, ni romano, ni germano, ni cristiano por tanto; en vez de fecundarle la civilización poderosa, original, amplia, progresiva de los Aryas, habrá de someterse á la civilización mecánica, estrecha y estacionaria de los Mongoles ó al sensualismo infantil de los Melanios. Una humanidad mongola ú hotentota en vez de una humanidad cristiano-europea; he aquí el resultado de la derrota de Rama, es decir, de la derrota de los Aryas. ¿Cómo negar, pues, que tan terrible y decisiva lucha excite el interés del hombre culto?

Pero á este interés, que sólo experimenta el erudito, únese otro más eficaz y fuerte. Tal es el interés moral. Hemos dicho ya que el *Ramáyana* no es sólo la lucha entre Aryos y Dravidiano-Melanios, sino la lucha entre el bien y el mal. La confusión de lo divino y lo humano entre los indios, y el orgullo de raza que les llevó á identificar á sus enemigos con las potencias infernales, fueron causa de que la lucha, que es asunto del poema, revistiera este doble carácter. Pero esta lucha entre el bien y el mal excitará eternamente el interés de los mortales y será la base constante de lo épico y lo dramático. Y cuando á los ojos del lector se presente el mal persiguiendo á la inocencia, el bien descendiendo del cielo para salvarla, el interés llegará al más alto grado y la emoción estética al mayor extremo. Una idea enteramente arya, envuelta en una forma arya también, forma la base moral del poema; aquella idea es la Redención; esta forma es la encarnación de la Divinidad. La humanidad perseguida y atormentada por el mal; la Divinidad tomando la forma humana para salvarla y redimirla; he aquí la idea favorita de los Aryas, la que se halla en el fondo de todas sus

religiones y todas sus literaturas, la que alza una barrera insuperable entre ellos y las restantes razas. La humanidad perseguida se representa en Sita; el mal en Ravana; el Dios Salvador y Redentor en Rama, encarnación de Vishnú, segunda persona de la Trimurti india. He aquí el aspecto místico y teológico, he aquí á la vez el fondo moral del poema. Fácil es comprender que esta concepción tan consoladora como bella no ha de excitar, bajo la forma que le da la poesía india, menor interés que bajo las formas de otras poesías inspiradas en otras religiones.

Por último, el interés afectivo no falta tampoco en el *Ramáyana*. El poeta indio no es sólo el poeta de la razón y la moral, sino del sentimiento y de la fantasía. Los caracteres de los personajes son altamente interesantes y simpáticos, como después tendremos ocasión de ver; el choque de las pasiones está admirablemente sentido y expresado; la nobleza y piedad de Rama, el amor maternal de Kosalya, la abnegación de Lasksmana, el candor y la hermosura de Sita, que tan admirable contraste forman con la ferocidad implacable de Ravana y los ruines sentimientos de Kekeyi, excitan en alto grado el interés del lector, porque excitan su sensibilidad. No habrá seguramente quien no se sienta conmovido ante la desesperación de Rama despues del rapto de su esposa, la resistencia heroica de Sita á los ruegos y á las amenazas de Ravana, la abnegación sublime de Bharata, el dolor del anciano Rey de Ayodhya y las lágrimas de la viuda de Ravana. Nadie leerá impasible el bellísimo episodio de la muerte casual del joven ermitaño herido por Dasaratha, ni dejará de sentirse deliciosamente impresionado por las escenas de amor entre Rama y su esposa. Y si por ventura el ánimo del lector se siente más inclinado á las emociones fuertes, la dramática relación del robo de Sita, las numerosas descripciones de batallas formidables y la terrible lucha final de Rama y Ravana, no habrán de causarle menor efecto que los más célebres pasajes de la *Ilíada*.

Si á esto se agrega el alimento abundantísimo que la más exigente fantasía ha de encontrar en las maravillosas leyendas, en los portentosos milagros, en las increibles hazañas y en las bellísimas é incomparables descripciones, ya de la naturaleza, ya de las ciudades, palacios, etc. en que la acción se verifica, fácil será comprender que el *Ramáyana*

reune á todas sus excelentes condiciones la muy importante de inspirar un vivo interés al lector, cualquiera que sea el grado de su cultura. De esta suerte se explica la popularidad inmensa de que en la India ha gozado siempre, y el respeto cuasi supersticioso que le profesa aquella raza, respeto comparable sólo con el que á los Griegos inspiraba la inmortal obra del divino Homero.

VIII.

Si la grandiosidad y el interés son condiciones necesarias de la epopeya, no lo es menos la acertada pintura de los caracteres, que á las cualidades propias del carácter dramático han de unir la grandeza, las proporciones colosales, la naturaleza superior de lo épico. Modelos incomparables nos legaron en este punto los poetas griegos y latinos; por largo espacio de tiempo juzgó la crítica que ninguna otra literatura podría, no ya aventajar, pero ni emular siquiera las creaciones de Homero y Virgilio; el estudio atento del *Ramáyana* ha venido á probar que si los grandes tipos heroicos de la epopeya clásica no han sido superados todavía, es dado á otras literaturas producir análogos ejemplares, acaso superiores en valor moral, ya que no lo sean en valor artístico.

Y cuenta que no es fácil empresa pintar caracteres interesantes, dadas las condiciones del arte indio. Como dejamos expuesto, no poseía éste aquel profundo humanismo de los Helenos, que daba vida, calor, interés humano á las más abstractas creaciones de la religión y la ciencia, y humanizando lo divino evitaba los obstáculos que al interés poético suscita siempre su intervención en las concepciones épicas y dramáticas. Razones que antes hemos apuntado daban tal carácter humano á las creaciones teológicas y poéticas de los Griegos, y tal espíritu de libertad fuerte y viril difundían en sus obras, que nunca faltó en ellas aquel interés que sólo se despierta en el ánimo del hombre cuando contempla el espectáculo de las fuerzas libres de su espíritu oponiéndose

en lucha tanto más dramática, cuanto más la gobierna la libertad y la sostiene la pasión. La misma concepción del destino no impidió que el arte clásico fuese el arte de la libertad; los rayos de Júpiter pudieron abatir á Prometeo, pero no impedir que el titán encadenado lanzase el grito de rebelión que eternamente resonará en el oído de los tiranos, que será el himno eterno de los pueblos libres.

No así en la India. Aquel panteísmo absoluto é inflexible, base de su religión, de su ciencia y de su arte, sólido cimiento de su organización social y política, y causa á la vez de su rápida grandeza y de su decadencia prematura, no podía engendrar una literatura tan libre, tan enérgica, tan viril y humana como la que nos legaron los clásicos. Aquella sustancia absoluta, única, inmensa, inmóvil, en cuyo profundo seno se agita eternamente el vertiginoso oleaje del océano de los seres; aquella variedad de formas que esta sustancia reviste y que parecen á primera vista verdaderas individualidades, siendo realmente pasajeros aspectos de un solo inmutable sér; aquella concepción grandiosa y aterradora á la vez, como lo son los templos colosales del extremo Oriente, pudo crear un arte sublime, de proporciones titánicas, pero no un arte libre ni humano. La epopeya de aquella civilización había de ser un inmenso símbolo, una creación vastísima en que se ofreciera al espíritu, no el libre juego de las fuerzas humanas, sino el choque fatal de las fuerzas divinas. Lo espiritual y lo corpóreo, lo divino y lo humano, la naturaleza y el hombre, lucharán en un inmenso palenque ante el lector atónito; pero aquella lucha será una ilusión vana, porque aquellos individuos divinos, humanos y naturales, el dios como el héroe, el demonio como el santo, el hombre como el bruto, no son sino encarnaciones temporales, manifestaciones fugitivas del único sér real, del solitario Brahma, en cuyo seno insondable se representa aquel drama, cuyos personajes son sombras livianas, cuyas peripecias son apariencias ficticias, y en el cual es posible que un mismo personaje divino, encarnado á la vez en dos seres humanos, pelee consigo mismo (Rama contra Parasu-Rama, ambos encarnaciones de Visnhú) y que la distinción entre lo natural y lo humano se borre hasta el punto de que el crítico haya de consumir largas vigilias en descifrar la verdadera naturaleza de los sitiadores de Lanka.

¿Era posible con tales condiciones crear caracteres interesantes y dramáticos? ¿Era posible que las encarnaciones divinas dieran lugar á una acción viva, y que los héroes de esta acción tuvieran la vida y el colorido de los héroes de la *Ilíada?* Parecía que no; y sin embargo, el genio de los rapsodas de la India logró vencer tamañas dificultades, y una larga serie de personajes eminentemente humanos, á pesar de su origen divino, y altamente interesante, á pesar de su poder sobrenatural, desfilaron ante el lector atónito, y con sus hechos portentosos dieron animación y vida á la concepción panteísta, y crearon en el inmóvil Oriente una *Ilíada* no menos deleitosa y dramática que la concebida por los rapsodas de la Grecia.

A la cabeza de los diferentes personajes del *Ramáyana* figura, como en toda epopeya, el protagonista, Rama, de quien toma el poema su nombre (*Ramáyana*, carrera, aventuras, empresas de Rama). Rama no es un personaje humano, es un hombre-dios, una encarnación de Vishnú. Esta singular naturaleza del héroe es el mayor inconveniente que podía ofrecerse para el interés dramático de su carácter. Admírase siempre en el protagonista de una epopeya la excelencia de sus condiciones personales, que al hacerle superior á los demás hombres, colocan en sus manos la acción entera; ha de ser el héroe de un poema tipo acabado de virtud, de valor, de belleza moral y física; ha de ser un carácter original é independiente, una personalidad vigorosa que sobre todas se destaque, una voluntad enérgica que domine todos los obstáculos. Tales cualidades, bellas é interesantes cuando se reunen en un sujeto humano, capaz de vencer las fuerzas coligadas de todos sus enemigos, los obstáculos de la naturaleza y aun los decretos inexorables del destino, pierden todo carácter estético y dramático cuando se hallan en un personaje cuya naturaleza divina le hace invencible, inaccesible á toda pasión y á toda flaqueza, dotado de la olímpica serenidad de los dioses. La virtud no admira cuando aparece en un sér impecable; el valor no asombra cuando existe en un sér inmortal, invulnerable é invencible; la sujeción de las pasiones al deber no sorprende en el sér absolutamente perfecto; por eso la divinidad nunca producirá emoción dramática al intervenir en la obras poéticas, porque esta emoción sólo se despierta donde se ve la

lucha del hombre contra obstáculos, internos ó externos, que pudieran desbaratar su acción. Por tales causas un héroe divino no tiene condiciones para ser protagonista de una epopeya; por eso Aquiles es menos admirable que Héctor, porque el valor de Aquiles, fundado en su invulnerabilidad, nada tiene de meritorio; por eso el origen sobrenatural de Rama era inconveniente grave para la belleza del personaje.

Rama es un dechado de virtud, de valor y de fortaleza; pero Rama es Dios, y nada de extraño tienen en un dios tales virtudes. Si en él se unen la naturaleza humana y la divina, aquélla estará siempre supeditada á ésta, y el carácter del héroe será tan poco dramático como lo es el del protagonista de la *Mesiada* de Klopstock.

Y sin embargo, el poeta ha obviado con rara habilidad este grave obstáculo y hecho altamente interesante á su héroe, sin despojarle del carácter sobrenatural que la tradición le asignaba. El medio empleado para esto es muy sencillo: Rama no tiene conciencia de su naturaleza divina y de su misión providencial hasta qne llega el desenlace: de esta suerte, y considerándose como un simple mortal, el mérito de sus acciones queda íntegro, su responsabilidad es evidente, y su carácter, enteramente humano, aparece con todo el esplendor necesario para mantener completo el interés. El dios desaparece tras el hombre, y éste, perfecto dechado de todas las excelencias que la humana naturaleza puede atesorar, alcanza tal grado de interés y belleza cual ningún otro héroe épico puede conseguir.

Rama es un héroe religioso y guerrero á la vez; es el Aquiles de una teocracia. Por temperamento es dulce, pacífico y humano; sólo el deber y el amor á la justicia le impulsan al combate. No es un salvaje sediento de sangre y dominado por groseros apetitos, como Aquiles; es más bien un caballero Bayardo, ó un Godofredo de Bullón. Modelo de virtudes privadas y públicas, para sus pueblos es un padre cariñoso, para sus soldados un amigo; en el seno del hogar es el tipo perfecto del buen hijo, del buen hermano, del buen esposo. Sus amores son ardientes y voluptuosos, como los de un oriental, y, á la vez, honestos y puros como los de un cristiano; las escenas en que se describen tienen algo del *Cantar de los Cantares*, y algo también de la *Vita*

nuova del Dante. En la guerra, es el tipo del caballero de la Edad Media; terrible en el combate, humano y piadoso después de la victoria. La ofensa que le infiere Ravana no es obstáculo para que antes de llegar á las manos agote todos los medios de conciliación que el derecho de gentes preceptúa, ni para que muerto su enemigo, le rinda fúnebres honores, en vez de arrastrarle atado á su carro, como Aquiles á los restos inanimados del valeroso Héctor. La piedad religiosa, el honesto amor conyugal, la generosidad y el pundonor del buen caballero son los sentimientos que le distinguen; la absoluta sujeción á la ley rigurosa del deber es el móvil de todas sus acciones; Rama, en suma, en nada se parece al tipo heróico que concibió Homero; antes puede clasificársele en la noble familia de los paladines de la Edad Media, de quienes es, sin duda, progenitor y modelo.

Frente á Rama se presenta Ravana, el contra-protagonista, el héroe de una civilización inferior, y por inferior vencida. Si el carácter sobrenatural de Rama en nada perjudica á su carácter humano, otro tanto acontece con Ravana. El rey de los Rakshasas dista mucho de ser un demonio en el sentido estricto de la palabra. El panteísmo indio no tolera la existencia de los genios infernales que concibieron los persas, los judíos, los cristianos, y en general todas las religiones fundadas en un dualismo más ó menos acentuado. El Demonio, como principio abstracto del mal, no tiene cabida en la teología ni en la poesía de los indios, porque en el panteísmo toda oposición es aparente y, antes ó después, se resuelve necesariamente en la unidad absoluta de que procede todo. Por esto es vano empeño buscar en Ravana ninguno de los caracteres esenciales de la naturaleza diabólica.

Ravana es un hombre, y nada más que un hombre; es mortal, y ninguna religión ha concebido con tal condición al genio del mal; y sus pasiones, sus ideas, sus acciones, todo es en él eminentemente humano.

Es indudable que Rama es la personificación de la raza Arya, y Ravana de las razas inferiores vencidas por ésta. Si el odio de raza transformó al Rey de los Rakshasas en genio infernal, no pudo privarle de su carácter humano; y si el poeta intentó pintar en él al titán formidable vencido por

los rayos de Indra, no logró más que retratar un jefe de salvajes, una especie de Atila ó Genserico.

Es inútil buscar en Ravana la malignidad profunda, la inteligencia elevada, la fría crueldad, la siniestra grandeza del Ahrimán persa, del Iblis musulmán ó del Satanás cristiano. Compáresele con la magnífica creación de Milton, y al punto se comprenderá que es un bárbaro, pero no un demonio. Ravana es un jefe de salvajes, dominado por los más groseros apetitos y dotado de un valor heroico. Sus vasallos en nada se parecen á aquellas legiones infernales ocupadas incesantemente en perder las almas, y que con tan vivos colores nos pinta el Cristianismo; son sencillamente una tribu de antropófagos que persiguen á los Aryas con el único objeto de comérselos; su pintura física y moral muestra en ellos, no á los terribles ministros de Lucifer, sino á los antecesores de los habitantes de la Nueva Zelanda. Su jefe es un guerrero valeroso, cruel y sensual, que roba á Sita para satisfacer sus groseros apetitos y defiende su presa hasta morir por amor propio y por hacer alarde de su valor y de su fuerza. Nada más vulgar que su carácter, nada menos semejante á la grandiosa concepción del Demonio cristiano.

Rama y Ravana luchan por la posesión de Sita, que es la Helena de la Troya oriental. Pero ¡qué diferencia entre ambas heroínas! Helena, el tipo incomparable de la belleza griega, se rinde al amor del afeminado Páris; Sita, por el contrario, arrebatada por la violencia de los brazos de su esposo, permanece pura, resiste á los halagos como á las amenazas de su raptor, y, una vez libre, consiente en pasar por el fuego antes que ver puesta en duda su virtud inquebrantable. Sita es el tipo de la esposa amante; participa, sin duda, del ardor voluptuoso del Oriente; pero el fuego que la devora está santificado por el matrimonio. Carácter profundamente verdadero, tiene Sita todas las perfecciones y á la vez todos los defectos de la mujer: sensible, amante, honesta, capaz de todo género de sacrificios por su esposo, es, sin embargo, débil, curiosa y antojadiza como todas las mujeres, y estos defectos contribuyen poderosamente á su desgracia. Como la Eva bíblica, la curiosidad y la ligereza la pierden; pero su virtud heroica redime sus faltas. Sita no es comparable con ningún tipo femenino clásico. Es el

amor conyugal personificado, y pocas veces los poetas clásicos supieron celebrarlo. Sita es más bien un personaje cristiano, una hija de la Edad Media. Es la mujer cristiana sin su glacial espiritualismo; es la virtud de Beatriz unida á la voluptuosidad de Helena; es el tipo perfecto de la esposa, la idealización poética del amor conyugal, tan injustamente menospreciado por la poesía, tan frecuentemente postergado á la rigidez monástica del espiritualismo cristiano y al ardor desenfrenado del sensualismo gentil. Si la literatura india no hubiera creado otra cosa que el carácter de Sita, bastaríale esta creación para colocarla entre las primeras, no sólo por su valor estético, sino por su inestimable valor moral.

No son menos dignos de aprecio los caracteres de los personajes secundarios del poema. Lakshmana y Bharata son hermosos modelos del amor fraternal llevado hasta el sacrificio. Kekeyi es un carácter muy verdadero, aunque peca de vulgar: y es de notar en él que el poeta ha procurado suavizar los negros colores de la figura dando á su acción criminal móviles que la atenúan en extremo, pues Kekeyi obra á impulsos de un noble sentimiento (el amor de madre) extraviado por pérfidas sugestiones, y expía después su falta con un sincero arrepentimiento. El venerable Dasaratha, tan bueno como débil; la virtuosa Kosahja; el sabio Visvamitra, personificación admirable de la teocracia, el valiente y caballeroso Sugriva; el discreto y astuto Hanumat, el Ulises de esta *Ilíada;* el noble Vibhishana, que tan dignamente antepone su conciencia á los lazos de la sangre; todos los personajes, en suma, que juegan en el poema están igualmente trazados con una verdad, con una viveza de colorido que encanta y que demuestra muy bien á las claras las no vulgares dotes que poseían los desconocidos autores de esta admirable epopeya.

IX.

Un ligero examen del *Ramáyana* basta para comprender que los sentimientos que en él dominan, como las instituciones que retrata, tienen poco ó nada de común con los que hallamos en el mundo clásico, al paso que señalan íntimas relaciones entre el extremo Oriente y la sociedad cristiano-germánica de la Edad Media.

No es peregrina la idea de que lo que se llama ideal y sentimiento caballeresco, como la literatura en que se refleja, tiene sus raíces, no como erróneamente juzgaron algunos, en el mundo clásico, ni tampoco en la civilización árabe, sino en el centro más puro y genuino de la raza Arya, en la antigua India. Sabios de nota han sostenido esta tesis, legítimamente fundada en el estrecho y próximo parentesco que existe entre el tronco primitivo de los Aryos de la Bactriana y la rama desprendida que tras larga y penosa peregrinación se extendió por las vírgenes selvas de la Germania. El estudio del *Ramáyana* trae á favor de este aserto muchos y curiosos datos que conviene apuntar, siquiera sea ligeramente, si no para resolver la cuestión, al menos para ilustrarla.

Salvo la existencia de las castas, de que acaso es degeneración lejana la aristocracia feudal, la organización social y política de la India, tal cual el *Ramáyana* la retrata, no deja de ofrecer semejanzas extrañas con la que hallamos dominando en la sociedad europea de la Edad Media. Como anteriormente hemos expuesto, multitud de monarquías, enlazadas entre sí por el vasallaje y sometidas á dos ó tres, más poderosas y fuertes, entre las cuales figura en alto lugar la que reina en Ayodhya, y cuyas luchas intestinas celebra el Mahabhárata, gobiernan el país. Una poderosa teocracia, en quien residen á la vez la ciencia y la riqueza, sojuzga las conciencias y pretende imponerse al poder civil que resiste denodado, como los episodios de Visvamitra y

Parasu-Rama lo demuestran. Ascetas que á veces se reunen en grandes asociaciones monásticas, difunden las ideas religiosas y mantienen vivo el sentido moral en las conciencias. Una aristocracia militar, influyente y decidida, disputa el poder á los brahmanes; el protagonista del poema es su más exacta personificación. Tal es el cuadro de la sociedad india: ¿cómo negar su semejanza con la sociedad de la Edad Media?

Aun descendiendo á menores detalles, advertimos que las ceremonias de la consagración y de la investidura se hallan en el poema; recuérdese la consagración de Rama y la investidura de Bharata, mediante la entrega de los zapatos de aquél. Las famosas pruebas judiciarias *(ordalia)*, tan usadas en la época bárbara, encuéntranse también en la sociedad india: así vemos á Sita pasar por el fuego para probar su inocencia á los ojos de su esposo. Igualmente hallamos en la corte de Dasaratha el numeroso séquito de trovadores, juglares y bufones que acompañaban á los magnates feudales; en suma, todas ó la mayor parte de las instituciones feudales figuran ya en el poema que nos ocupa.

Pero si estas semejanzas pudieran explicarse sin acudir á una filiación directa de civilizaciones, la índole de los sentimientos que en el poema se manifiestan viene á dar mayor fuerza á la opinión que sustentamos. El ideal caballeresco aparece en toda su plenitud en el *Ramáyana*. Aquel famoso lema: *por su Dios y por su dama*, que tan fielmente simboliza el espíritu caballeresco, pudiera grabarse sin escrúpulo en el escudo de Rama. Por Dios y por su dama pelea Rama contra Ravana; no la ferocidad, no el ansia del combate, sino el amor al bien y á la justicia, la piedad religiosa, el afecto entrañable que á Sita profesa, son los móviles que le lanzan á la lucha. Y aquella humanidad, aquella cortesanía, aquella piedad respetuosa con el vencido, aquella rígida observancia de las leyes de la guerra, que hallamos en Rama, no los encontraremos ya en el feroz Aquiles, ni aun en el piadoso Eneas, pero los veremos de nuevo en Lanzarote, en Roldán, en Amadís, en todos los héroes tradicionales de la andante caballería.

¿De dónde, sino de esta antigua y clara fuente, tomaron sus nobles sentimientos los caballeros feudales? Aquel respeto religioso á la mujer, en parte nacido del Cristianismo,

pero principalmente del corazón germánico, no tiene sus precedentes en Grecia ni en Roma, sino en la India. Nada de semejante hay tampoco entre la honrosa condición de la mujer india y la posición denigrante de la griega, relegada en el gineceo, ó de la romana, sometida á la patria potestad de por vida y respetada sólo como engendradora de nuevos ciudadanos, pero no como mujer ni como esposa. No fué en la familia clásica, no fué tampoco en la literatura clásica donde buscó el andante caballero el exquisito ideal de amor y de galantería que llevó á la vida primero y á las letras después; brotó, sí, de las entrañas de la sociedad germánica, dulcificada por el Cristianismo, y la sociedad germánica recibió tan puros sentimientos de sus nobles antepasados de la Bactriana, de los predecesores de Rama.

En el *Ramáyana* reconocemos también muchos elementos poéticos de la literatura caballeresca. Entre lo maravilloso indio y lo maravilloso germánico hay sin duda relaciones más íntimas que entre ambos y el clásico. Es más vaporoso, más fantástico, menos sensual el maravilloso del *Ramáyana* que el de las literaturas greco-latinas. Aquellas ideales Aspasias, cuyas argentinas voces resuenan bajo la tersa superficie de un sereno lago, ó entre las nubes que se ciernen en el espacio, son hermanas gemelas de las ondinas, de las sílfides, de las *wilis*, de todas las aéreas y meláncolicas creaciones del genio teutónico. Aquellos encantamientos que por determinado período de tiempo encierran en horribles formas á las víctimas de la cólera sacerdotal y que son rotos por el brazo de los valerosos paladines, recuerdan aquellos otros que tanto abundan en las historias caballerescas. Las mismas hazañas increibles de los héroes del poema, sus prolongados desafíos, sus luchas en proporción de uno contra ciento, todos estos episodios, que al punto evocan el recuerdo del *Caballero del Febo*, de las *Sergas de Esplandián*, ó del *Felixmarte de Hircania*, revelan, de modo que no deja lugar á duda, la filiación que existe entre esta antigua literatura y la literatura caballeresca, cuyos orígenes es vana empresa buscar en las fábulas poéticas de los Griegos.

Aun pudiéramos ampliar estas consideraciones y allegar nuevos datos que vinieran en confirmación de nuestra tesis; basta, empero, con lo expuesto para robustecer la opinión,

ya muy acreditada, que hace derivar el ideal y la literatura caballeresca de la civilización india, contra los que colocan su origen en la Grecia ó en la Arabia. Sin pretender que nuestro trabajo pueda resolver definitivamente esta cuestión por muchos conceptos intrincada, creemos, sin embargo, que estas indicaciones no han de ser del todo perdidas por la crítica. Por esta razón hemos molestado con ellas á nuestros lectores.

X.

Ocurre inmediatamente al que se dedica á estudiar el *Ramáyana* establecer un paralelo entre este poema y la admirable epopeya de la Grecia. Aparte de la comunidad de naturaleza que entre ambas producciones existe, convida á tal intento la semejanza que hay entre sus argumentos respectivos.

Con efecto, el sitio de una ciudad por un ejército coligado para vengar el ultraje inferido á un príncipe en la persona de su esposa, robada por otro príncipe que en la ciudad impera, es el asunto del *Ramáyana* y de la *Ilíada*. Sustitúyase el nombre de Lanka con el de Troya, el de Sita con el de Helena, el de Paris con el de Ravana, el de Menelao con el de Rama, y la identidad entre ambos poemas parecerá evidente. Poco importará para la exactitud del paralelo que en la *Ilíada* no termine la acción con la muerte de Héctor, que éste no sea el raptor de Helena, ni Aquiles el esposo de ésta; tales diferencias de detalle en nada afectan á la igualdad del hecho fundamental de ambas epopeyas.

A esta coincidencia puede agregarse aún la de que si el *Ramáyana* es un poema altamente simbólico, no deja de serlo la *Ilíada*; que si aquél representa la lucha de dos civilizaciones, otro tanto se verifica en éste, no careciendo tampoco el segundo del carácter religioso que atribuimos al primero.

Pero á esto se limitan las semejanzas; supéranlas en cam-

bio las diferencias. No es sólo el *Ramáyana* representación simbólica de la lucha de dos razas; lo es también de la lucha entre el bien y el mal, personificada en Rama y Ravana. No es tampoco la *Ilíada* un poema sacerdotal y místico; sin negar su carácter religioso, cabe afirmar que este elemento está en ella completamente subordinado á lo heroico, y que el sentido altamente humano del genio griego priva al misticismo del imperio que alcanza en el poema indio, inspirado en una concepción profundamente pantcísta.

¿Ni cómo comparar tampoco caracteres con caracteres? ¿Qué relación cabe entre Rama y Aquiles, Ravana y Héctor, Helena y Sita? Es Aquiles un guerrero bárbaro y despiadado, cuyo valor se funda en su cualidad de invulnerable, á quien no guía idea alguna, ni anima otro sentimiento que la ferocidad salvaje ó la sensualidad grosera. Una cuestión personal le separa del combate y le hace posponer la salvación de la patria á las exigencias de su amor propio; un afecto personal lo vuelve á la lucha, no para vencer á los enemigos de su causa, sino para vengar la muerte de su amigo. Inhumano y fiero, arrastra alrededor de los muros de Troya el sangriento cadáver de su enemigo, y ve impasible postrado ante sus plantas al venerable Príamo. Salvo la amistad, no existe en Aquiles un sentimiento noble ni idea grande; es un jefe de pieles-rojas, más que un heroe caballeresco y digno. Rama, por el contrario, sobre tener conciencia de su misión y luchar movido por altas ideas y sentimientos puros, es humano, generoso y honesto: muerto su enemigo, lejos de ensañarse en su cadáver, ríndele al punto fúnebres honores; Rama es el tipo del guerrero humano digno: Aquiles es simplemente un bárbaro.

En cuanto á Ravana es inútil mostrar que en nada se asemeja á Héctor; basta la exposición de su carácter para probarlo. Y con respecto á Sita, ¿qué tiene de común con la pura y leal esposa del Príncipe de Ayodhya, causa inocente de una terrible guerra, la liviana Helena, de buen grado entregada á las caricias de su raptor?

Despréndese de estas consideraciones que si el valor estético de la *Ilíada* es superior al del *Ramáyana*, no sucede otro tanto con el valor moral. Pudiéramos decir que el *Ramáyana* es la epopeya de la virtud: moral austera, respeto

constante á la ley imperiosa del deber, he aquí lo que respiran todas sus páginas; tipos incomparables de belleza moral son también la mayor parte de sus personajes, al paso que la *Ilíada* nos ofrece una larga serie de bárbaros ó de pérfidos, impulsados al combate por unos dioses poseídos de las peores pasiones humanas, que se destrozan en luchas intestinas y dan al mundo el triste espectáculo de todos los vicios entronizados en el Olimpo. Se dirá sin duda que las pasiones de los dioses griegos son símbolos que encierran profundas verdades cosmológicas; pero ¡cuánta mayor pureza hallamos en los símbolos no menos admirables de la epopeya india!

Mas, si como concepción moral y religiosa supera sin duda el *Ramáyana* al inmortal poema de Homero, otra cosa sucede si atendemos á su forma. Bella es, sin duda, la epopeya oriental; grandiosas son sus proporciones, atrevidos los rasgos del ingenio que la creara, exuberante y rico su lenguaje, pintorescas sus descripciones, sonoro y grandilocuente su estilo; pero es inútil buscar en ella aquella elegancia exquisita, aquella corrección estatuaria, aquella pureza de formas, aquella gracia inimitable que caracteriza á la epopeya griega. Considerado en conjunto el *Ramáyana*, aseméjase á aquellos colosales monumentos del Oriente en que la gallardía se sacrifica á la grandeza, la belleza á la sublimidad, lo elegante á lo inmenso. Aquella profusión de leyendas extraordinarias, de narraciones fabulosas, de descripciones pomposísimas; aquel follaje de metáforas, de imágenes, de símilis, en que se complace la imaginación oriental; aquella colosal grandeza de los sucesos, de los personajes, del poema mismo, abruman al lector, y extraviándole entre la riqueza de los detalles, ocultan á sus ojos la belleza del conjunto. Causa el *Ramáyana* admiración á veces, fatiga otras; mas por casualidad engendra en el ánimo aquel sereno placer, aquella impresión gratísima que producen las elegantes creaciones del genio griego. Es el *Ramáyana* á la *Ilíada* lo que las cimas portentosas del Himalaya á la risueña falda del Olimpo ó del Parnaso, lo que las embravecidas olas del Océano Índico á las aguas tranquilas que bañan las riberas del Peloponeso, lo que las titánicas construcciones de Ellora á las graciosas al par que severas líneas del Partenón. El *Ramáyana* es lo sublime; la *Ilíada* lo bello; aquél es la

grandeza, ésta es la gracia y la elegancia; son ambas epopeyas formadas á imagen y semejanza de la naturaleza que rodeaba al pueblo que las engendró, á semejanza también del ideal que las inspirara. Hija la una de una sociedad nacida en medio de una naturaleza grandiosamente salvaje, y educada en un panteísmo grandiosamente sombrío, es exuberante como la primera, inmensa y sublime como el segundo. Nacida la otra en una deliciosa comarca, risueña y seductora cual si fuera obra de las Gracias, creada por la raza más profundamente humana, más libre y más artista que ha conocido la historia, é inspirada en una religión poética, luminosa, producto de los libres hijos de las Musas, y no de una teocracia poderosa, hubo de revestir formas análogas á las del medio en que se produjo. Por eso, á pesar de ser la *Ilíada* inferior al *Ramáyana* como concepción religiosa, moral y científica, le es inmensamente superior como concepción poética; por eso, sin negar los méritos del poema indio, la humanidad preferirá siempre á sus más renombradas bellezas los seductores atractivos del poema de Homero.

XI.

Interminable sería nuestro trabajo si ampliásemos estas consideraciones y con mayor detenimiento escudriñásemos una tras otra las innumerables bellezas del poema que hemos estudiado. Si la *Ilíada* y la *Divina Comedia* necesitan, para que sus primores sean debidamente apreciados por el lector, ir acompañadas de erudito y prolijo comentario, el *Ramáyana*, más complejo, más extenso y más oscuro, necesitaría, no ya comentarios, sino volúmenes enteros de notas críticas, aclaraciones é interpretaciones de toda suerte, no sólo para que fueran saboreadas sus bellezas, sino para que fuesen entendidos sus símbolos, explicadas sus leyendas, y debidamente desentrañado su oculto sentido. No es esta empresa fácil, ni aun ha sido intentada por los traduc-

tores del poema; no hemos de ser nosotros quienes la acometamos, máxime no habiendo aún traducción española del *Ramáyana*.

Nuestro propósito al escribir este trabajo ha sido mucho más modesto; limitábase á llamar la atención de las gentes cultas sobre una producción importantísima, más citada que leída, más leída que estudiada, que, sobre ser altamente interesante para el literato, lo es para el historiador, para el filósofo, para el anticuario y para el crítico por los inapreciables datos que contiene acerca de la civilización de los antiguos indios, fuente y origen de la nuestra. Para conseguir este objeto hemos expuesto acaso con sobrada prolijidad el argumento del poema, con tales dimensiones que la lectura de dicha exposición puede muy bien excusar de la tarea, un tanto penosa, de leer la obra á quien sólo pretenda adquirir de ella un superficial conocimiento. Con igual intento hemos procurado explicar aquellos pasajes oscuros del poema que pueden encerrar un sentido oculto, de importancia para el estudio de la religión y filosofía de los indios, y desentrañar el verdadero sentido del simbolismo de la epopeya, de acuerdo siempre con las opiniones de los más autorizados indianistas. Por último, hemos emitido nuestro humilde juicio acerca del valor literario del *Ramáyana*, señalando á la vez sus relaciones con la epopeya clásica y aquilatando sus méritos como notando sus defectos. Si con este trabajo conseguimos generalizar la afición hacia estos estudios, poco cultivados en España, y en extremo provechosos y deleitables, daremos por bien empleados nuestros esfuerzos y juzgaremos satisfechas nuestras aspiraciones.

VOLTAIRE COMO AUTOR DRAMÁTICO. *

Si el solitario de Ferney no tuviera más títulos de gloria que sus producciones dramáticas, no habría alcanzado la fama extraordinaria que circunda su frente de luminosa aureola. Cualquiera de sus inimitables folletos vale más que la mejor de sus tragedias.

Voltaire no era poeta. En su poderosa organización el entendimiento lo avasallaba todo, y al sentimiento y la fantasía les quedaba la menor parte. Decir que carecía por completo de sensibilidad, fuera pecar de exageración notoria: su intenso amor á la humanidad, su incesante lucha á favor de la tolerancia, su campaña en pro de los oprimidos, su actitud nobilísima en los procesos de los siervos de Monte Jura, de Calas, Labarre y Sirven, prueban que en aquel hombre frío y sarcástico palpitaba un corazón sensible; pero ¿no es cierto á la vez que este corazón, penetrado del amor de la humanidad, no se abría tan fácilmente á las dulces emociones y á los sentimientos delicados? ¿No es cierto que hay algo de abstracto en ese amor universal á los hombres, que no se aplica determinadamente á individuo alguno? ¿No es cierto que no podía ser poeta el que no supo apreciar ni sentir las bellezas del cristianismo, el que lanzó sangriento ultraje contra la doncella de Orleáns, el que no saboreó los goces de la familia, y acaso no supo nunca lo que es el verdadero amor?

* Publicado en *El Globo* en mayo de 1878, y en el día en que se conmemoraba el centenario del gran satírico.

No. Voltaire no era un alma poética. Sus versos son la fría y elegante expresión del pensamiento, hecha en forma rítmica por un hombre de talento y de gusto. Su sensibilidad sólo aparece cuando la idea se exalta en él hasta convertirse en sentimiento, cuando truena contra los abusos del antiguo régimen y contra los pasados ideales. En sus poesías se ve al filósofo, al político, al reformador y al literato; pero al poeta no. Hacen pensar casi siempre, gozar á veces, sentir nunca.

Así, su *Enriqueida* es la epopeya glacial que puede concebir un académico; sus poesías líricas son casi siempre prosa elegantemente rimada, y su obra poética quizá de más valía es precisamente la que constituye el mayor borrón de su gloria, el sacrílego poema de *La Doncella de Orleáns*. ¿Cómo, dado esto, ha de ponerse su teatro en parangón, no ya con los de Shakespeare y Schíller, Calderón y Lope, pero ni siquiera con los de Corneille y Racine?

Verdad es que el teatro francés del siglo XVIII se prestaba admirablemente á que en él brillaran hombres como Voltaire. Nunca estuvo la poesía dramática más lejos de la realidad y de la poesía. Encerrada en círculo de hierro por los mezquinos preceptos de la escuela de Boileau; apartada de todo contacto con la realidad viviente; sometida al más nimio é infundado convencionalismo; condenada á repetir los mismos argumentos, manejar los mismos personajes, usar idénticos recursos y moldearse eternamente en las mismas formas; encadenada por las trabas de la versificación más monótona y antimusical que puede concebirse; privada de toda eficaz influencia en la vida y de toda relación con la sociedad en que se producía,—la dramática francesa fué planta de estufa criada al calor de la viciada atmósfera cortesana, cultivada por espíritus sin espontaneidad ni inspiración, ó por genios sometidos á intolerable yugo que oprimía y esterilizaba sus fuerzas, y dirigida, aleccionada y aplaudida por sabios de academia, *beaux esprits* y damas de extraviada fantasía y helado corazón, incapaces de comprender ni sentir la belleza verdadera.

Todo era allí falso, convencional y artificioso. Los asuntos habían de adoptar proporciones épicas, y buscarse por lo general en la literatura clásica; los personajes habían de ser héroes, semidioses, príncipes ó reyes, sin duda porque la

plebe ni siquiera tiene el derecho de ser trágica; la acción, extremadamente sencilla, pobre en movimiento, escasa en situaciones, se debía arrastrar lánguidamente durante cinco interminables actos, en que se hablaba mucho y se hacía poco ó nada; de la exposición se encargaban los indispensables confidentes; del ruido solían encargarse los mensajeros que venían á contar los sucesos que se verificaban lejos del público, pues en tales obras lo más importante acaecía entre bastidores ó en los entreactos; el desenlace era casi siempre la muerte violenta del protagonista, con veneno ó con puñal; la unidad de tiempo y de lugar eran imprescindibles y á ellas se sacrificaba todo, incluso la verosimilitud; el diálogo era una serie de enormes y altisonantes parlamentos escritos en estilo *noble*, esto es, lo más distante posible del lenguaje que hablamos los simples mortales, y rellenos de *frases hechas*, pomposas imágenes y majestuosas peroraciones. Todo esto, aderezado en kilométricos alejandrinos, que en oídos españoles producen un efecto semejante al ruido de un martillo que golpea acompasadamente un yunque, constituía una de esas tragedias francesas que escuchaban con deleite los cortesanos y *cortesanas* de Versalles y Trianón y celebraban con encomio los pedantes y eruditazos que calificaban de bárbaro á Shakespeare, de incorrecto á Lope y de salvaje á Calderón.

Fuerza es reconocer, sin embargo, que en tales obras había á veces grandes méritos. No faltaban en ellas grandes caracteres, hermosas situaciones, nobles pensamientos y frases magníficas y hasta sublimes, y siempre se distinguían por la pureza y elegancia incomparables de su lenguaje. Corneille y Racine habían llevado (sobre todo el segundo) al más alto grado de perfección este género absurdo, que pasaba por ser continuación del admirable teatro griego, y no era otra cosa que su caricatura. Pero también es verdad que aquel teatro nada tenía de común con la vida, que rara vez palpitaban en él los acentos vigorosos y sentidos de la pasión, y que carecía por completo de viva espontaneidad y verdadera inspiración.

Voltaire, sin competir con los grandes maestros de aquel arte, los aventajó, sin duda, en el movimiento de la acción y en la trascendencia de sus obras. Siguiendo las huellas de Crevillón, dió más vida á la fábula dramática, complicó los

argumentos, puso en juego violentas pasiones, dió más campo á la inventiva y no se ciñó á los asuntos tratados por los clásicos, y procuró dar trascendencia á su teatro, sirviéndose de él para desarrollar sus atrevidas ideas. Pero habiendo de sujetarse á los rígidos preceptos de la poética neo-clásica, y careciendo de las dotes necesarias para infundir en sus obras el calor de la inspiración verdadera, que siempre es hija del sentimiento, ni pudo apartar la escena francesa del funesto camino por que se dirigía, ni logró rivalizar con sus predecesores, que si valían menos que él como filósofos, valieron mucho más como poetas.

Revelan á la par las tragedias de Voltaire la claridad y elevación de su gran talento y la pobreza de su corazón y fantasía. Concibe bien los caracteres, imagina con habilidad las situaciones y conduce con acierto y desembarazo las fábulas; salpica de hermosos rasgos y de profundos y atrevidos pensamientos el diálogo; pero rara vez despierta el interés, y difícilmente logra hallar el verdadero lenguaje de la pasión. Hay siempre algo de teatral y de declamatorio en sus personajes, algo de artificioso y amañado en sus situaciones, y el resultado es que, consideradas en conjunto, sus obras no causan emoción alguna en el ánimo del espectador. ¡Es que el ingenio, por grande que sea, no encuentra inspiración sino en el sacro fuego del sentimiento! ¡Es que donde la pasión no existe, falta también la verdadera poesía!

¡Qué hermosos é inspirados acentos hubieran arrancado á otro poeta asuntos tan interesantes, conflictos tan conmovedores, pasiones tan entrañables y caracteres tan bellos como los que nos ofrecen, por ejemplo, *Zaira*, *Alcira*, *Bruto*, *Edipo*, *Tancredo* y *El Fanatismo!* ¡Qué no hubieran hecho con tales elementos un Calderón ó un Shakespeare! Voltaire, en cambio, apenas saca partido de estos argumentos, y su *Orosman* aparece como pálida sombra al lado de *Otello* y *Herodes*, á quienes acaso se propuso imitar, y la mayor parte de sus personajes disertan como fríos retóricos en los momentos más críticos, ó se limitan á pronunciar frases aparatosas, de todo punto reñidas con la realidad.

Por lo que más se distinguen las tragedias de Voltaire es por la pulcritud de la forma y por la intención con que están escritas. En todas ellas revela Voltaire los propósitos á que subordinó su vida entera. En todas defiende la liber-

tad, hace aborrecible la tiranía, y pone de relieve las funestas consecuencias de la intolerancia religiosa. En su mayor parte parecen estas tragedias, más que obras dramáticas, amenas exposiciones de los principios invariables que constituían lo que puede llamarse la filosofía de Voltaire. Son obras escritas *ad probandum*, tesis filosóficas, sociales ó políticas bajo el disfraz de producciones escénicas. *Bruto*, *La Muerte de César*, *Roma salvada*, son páginas arrancadas á la historia clásica para hacer la apoteosis de aquella virtud y libertad romanas que por entonces fascinaban á los revolucionarios, y que fueron el modelo corruptor y engañoso de los hombres del 93. *Zaira*, *Alcira*, *El Fanatismo*, se encaminan á poner de relieve las justas consecuencias de la intolerancia religiosa, mostrando la oposición que existe entre la superstición y las leyes de la sana moral. Voltaire es siempre el mismo: filósofo ó historiador, novelista ó poeta, su único objeto es, en todas sus producciones, llevar á término la gran misión de que se hallaba encargado: la destrucción del ideal antiguo y la preparación de la nueva sociedad.

Pero no siempre acierta. Su errónea idea de que las religiones son el fruto de la impostura y de la ambición culpable del sacerdocio, le hizo incurrir en graves faltas, y le obliga á imaginar su absurda tragedia *El Fanatismo*, en que Mahoma aparece como un monstruo capaz de todos los crímenes, como un impostor infame y sanguinario, digno de la execración de la humanidad. En cambio, en *Alcira* sabe pintar con notable acierto el contraste entre el Cristianismo evangélico que respira paz, amor y caridad, personificado en Alvarez, y el feroz fanatismo inquisitorial representado en Guzmán; y en *Zaira* traza con bellísimos colores el tipo del cabellero cristiano; muestra cómo en todas las religiones caben igualmente la virtud y la grandeza de ánimo, y retrata con maestría el terrible conflicto que las luchas religiosas engendran cuando la fe se halla en contradicción con los más legítimos y puros afectos humanos.

Zaira es indudablemente la mejor tragedia de Voltaire. En ella logra el grande ingenio eludir en lo posible la inflexibilidad de los preceptos clásicos y llevar á la escena una acción llena de interés, de vida y profundamente humana. La fatalidad absurda del teatro griego está allí sus-

tituída por otra fatalidad más real y conmovedora: la que nace de las preocupaciones sociales. Todos los personajes de la obra son nobilísimos caracteres, animados por puros afectos, inspirados por altas virtudes, y todos igualmente dignos de la felicidad. Y sin embargo, todos son desgraciados, porque así lo quiere la preocupación religiosa. Suprimid la diferencia de religiones entre Orosman y Zaira, y todos aquellos nobles personajes gozarán de la ventura á que tienen derecho. Pero Orosman es mahometano y Zaira cristiana. Lusiñan y Nerestan, padre y hermano respectivamente de Zaira, no pueden ver con paciencia la apostasía de la protagonista, ni consentir en que una su suerte á la del noble Orosman. Si fuera éste cristiano, ellos considerarían como una dicha feliz la consumación de aquellos amores; pero Orosman es mahometano, y ni sus virtudes, ni su generosa conducta, ni el amor entrañable que á Zaira profesa pueden borrar mancha semejante. Fuerza es que Zaira renuncie á su amor; fuerza es que aparezca ingrata, inconstante y veleidosa, porque así lo exige la fe de sus mayores; fuerza es que la desgracia se abata sobre todos los personajes, para que quede á salvo la majestad de la religión. Y así sucede; todos caen envueltos en igual catástrofe; no hay afecto que no quede herido, ni ilusión que no se desvanezca, ni dicha que no se trasforme en humo, ni alma que no se quebrante; así lo ha querido el fanatismo; y todos aquellos personajes, nobles, virtuosos, dignos de la dicha, sucumben bajo el peso inexorable de la fatalidad que los abruma. ¿Cabe pintar de más inspirada manera las espantosas consecuencias de esa feroz intolerancia, cuya casi completa desaparición debemos al pujante esfuerzo de Voltaire?

En esta alteza de pensamiento, en este valioso alcance social consiste el principal mérito de las tragedias de Voltaire. Cada una de ellas era un golpe formidable asestado contra el vetusto edificio del fanatismo y de la tiranía; cada solemne y escultural verso que pronunciaban los actores era un grito de protesta lanzado por la conciencia humana contra las monstruosidades del antiguo régimen. Si el literato tiene mucho que censurar en aquellas tragedias, el amante de la humanidad, el soldado del progreso sólo encuentra motivos para aplaudir.

No sabía por cierto aquella frívola y elegante sociedad que celebraba con entusiasmo las tragedias de Voltaire, que asistía al comienzo de su propia ruina; no sabía que aquellos vigorosos acentos conmovían el viejo edificio que la servía de abrigo, y que años después aquellas lecciones de libertad y tolerancia serían aprovechadas por una generación heroica, que de un solo golpe hundiría en el polvo todos los ideales é instituciones del pasado.

Y así sucedió, sin embargo. Lo que parecía un simple movimiento literario, se convirtió bien pronto en formidable revolución. Las máximas vertidas en tragedias, folletos y novelas, llegaron á condensarse en la conciencia pública y se trocaron en espesa nube que descargó abrasadores rayos sobre el antiguo régimen. En aquellas tragedias, al parecer desahogos inofensivos del ingenio, relampagueaba ya la electricidad revolucionaria.

Tal es el mérito de Voltaire; él es el padre de la revolución, como Lutero, Bacon y Descartes son sus precursores. Su genio luminoso y penetrante supo condensar en fórmulas felices los pensamientos revolucionarios de tiempos atrás esparcidos por las conciencias, y hacer dominio de las muchedumbres lo que hasta entonces fuera sólo aspiración secreta y solitaria de los pensadores. Vistió con las galas de la imaginación y del ingenio la nueva idea; sembróla en folletos chispeantes, regocijadas novelas, intencionadas sátiras y elegantes producciones dramáticas; familiarizó con ella todas las inteligencias, enardeció todos los corazones y movió todas las voluntades; y ejerciendo una influencia cual hombre alguno la ejerció jamás, aumentó en breve plazo los elementos necesarios para la conflagración más general que la historia registra.

Muchos errores y faltas cometió en su vida; muchas sombras oscurecen su figura: fué parcial y ligero á veces como historiador; injusto y apasionado en algunas de sus críticas; poco profundo como filósofo, y poco inspirado como poeta. Desconoció lo que de puro y bello hay en el cristianismo; mostróse en extremo servil con los poderosos y harto arrogante con los humildes, y no siempre supo poner su vida de acuerdo con sus principios. Pero el mundo no ha conocido talento más vasto, penetrante y flexible, pluma más diestra y elegante, sátira más fina é in-

tencionada, ni ánimo más enamorado de la libertad y del progreso. Su amor inextinguible á la humanidad, su heroica y denodada lucha en pro de los débiles y de los oprimidos, compensan cumplidamente todas sus faltas, y le hacen acreedor á la admiración de Francia y á la gratitud del mundo. Debiéronse sus errores, más que á su carácter, á las circunstancias en que hubo de moverse, y á la ley implacable de la guerra, que nunca se avino con la imparcialidad y la justicia. Lo que en él hubo de violento, parcial y exagerado, corregido está por una crítica más serena y tolerante que la suya, como producida en días de más calma. Pero lo que de grande, noble y generoso tiene, no desaparecerá jamás. No suscribirá la humanidad presente á todos sus exagerados ataques; no dirá con él, *Ecrasez l'infame;* no verá como él en la religión el fruto de la impostura, ni aprobará su poema contra Juana de Arco; pero al recordar que á él debe la libertad de que hoy disfruta; al pensar que gracias á él ya no hay castas religiosas ni políticas, ni odiosos privilegios, ni fieros fanatismos, ni crueles tiranías; al considerar que merced á Voltaire reinarán un día entre los hombres la tolerancia, la fraternidad y la paz, celebrarán con creciente entusiasmo las glorias de aquel varón insigne, y lejos de maldecirle como un ilustre poeta español, llena de gratitud, de admiración y de respeto, ceñirá á la frente del defensor de Calas, Labarre y Sirven la corona de la inmortalidad.

«EL MÁGICO PRODIGIOSO» DE CALDERÓN Y EL «FAUSTO» DE GOETHE. *

I.

El presente trabajo no es una disertación erudita sobre las fuentes en que bebió Calderón la inspiración que alienta en su *Mágico prodigioso*, ni un juicio de esta obra incomparable, una de las más grandiosas que, en opinión nuestra, produjo el autor de *La vida es sueño*. Unicamente nos proponemos señalar las relaciones de semejanza y diferencia que existen entre la tragedia calderoniana y la creación portentosa del poeta de Weimar.

Es indudable que existen profundas semejanzas entre *El Mágico prodigioso* y el *Fausto;* pero no es menos cierto que existen también graves diferencias. Es el primero una concepción católica, impregnada en el más fervoroso misticismo; y el segundo una concepción basada en el panteísmo naturalista de que fué sublime intérprete, en la ciencia como en el arte, el autor del *Werther*. Si los rasgos fundamentales de la acción y de los personajes son comunes á entrambas producciones, las diferencias son profundas, y salvas relaciones más exteriores que íntimas, el Cipriano de *El Mágico* en nada se parece al Dr. Fausto, ni Justina guarda

* Publicado en *La Ilustración Española y Americana* en 1876. Se han introducido algunas modificaciones en el texto.

estrecha relación con Margarita, ni en Mefistófeles es fácil reconocer el Satanás de Calderón.

Y sin embargo, la semejanza entre ambas creaciones es evidente y no se ha ocultado á ningún crítico. Un sabio que entrega su alma al diablo por gozar de los placeres de la vida es el dato fundamental de ambas producciones y en las dos aparece la misma trilogia: el sabio esclavo del demonio, el espíritu del mal, y la doncella amante y pura, cuyo amor determina la perdición del sabio. ¿A qué se debe esta semejanza compensada por tantas y tan graves diferencias? ¿Será que uno de los dos poetas ha copiado al otro, ó que ambos han trabajado sobre datos comunes, ora psicológicos, ora legendarios? He aquí la cuestión que desde luego se presenta y que es fuerza resolver para dar cabal explicación al problema.

La generalidad de los críticos se niega á admitir que Goethe haya aprovechado para su obra los datos que Calderón le suministraba y refiere la inspiración de Goethe única y exclusivamente á la leyenda alemana del Dr. Fausto, llevada ya á la escena inglesa por Marlowe y relacionada á su vez con la antigua leyenda de Teófilo, puesta en verso por la monja Roswitha. No seremos nosotros ciertamente quienes, por vano orgullo nacional, nos opongamos á esta afirmación, obstinándonos en convertir á Calderón en precursor de Goethe y á éste en plagiario del poeta español. Pero sin hacer tales suposiciones, es fácil explicar cumplidamente las semejanzas que existen entre el drama castellano y el poema alemán, semejanzas debidas, á nuestro juicio, al fondo legendario común en que ambas producciones se inspiran, y también al fondo psicológico que en ellas se descubre.

Tanto en *El Mágico* como en el *Fausto* hay dos elementos perfectamente distintos: la concepción filosófica y la acción dramática, y estos elementos se reflejan en los episodios como en los personajes. En toda obra épica ó dramática que tiene por objeto desenvolver una tesis, hay un fondo humano y real sobre el cual se dibuja la trama filosófica, y los personajes de la obra, aparte de ser personificaciones de ideas abstractas, son individualidades reales y vivas en que se encarnan aquellas ideas. Cada personaje de tales obras es doble, por tanto, siendo de una parte una idea que toma

cuerpo, y de otra un individuo que personifica una idea. Si el poeta es un verdadero genio, consigue fundir y compenetrar ambos elementos, sin confundirlos, logrando que sus personajes, con ser algo más que un individuo cualquiera, no sean tampoco una personificación fría y abstracta; si el poeta es una medianía, los personajes son automáticos maniquíes sin vida ni color, creados únicamente para sostener el ropaje de la idea. Nada de esto sucede en *El Mágico* ni en el *Fausto;* pues, con ser personificaciones sus personajes, hay en ellos tanta vida, tanta realidad, tanto colorido como en las creaciones más dramáticas.

Sentada esta distinción, es fácil comprender las semejanzas y diferencias de ambas obras. Aparte del fondo legendario que les es común, el aspecto humano y dramático de su acción y de sus personajes es común también, y las diferencias nacen de los distintos ideales que los personajes encarnan y la acción refleja. Veamos ahora qué elementos suministró la leyenda á Calderón y á Goethe, y examinemos después las producciones que tratamos de comparar, bajo el doble aspecto que dejamos señalado.

No es probable que Calderón se inspirara al escribir *El Mágico* en la leyenda del Dr. Fausto, aunque acaso no fuera ésta completamente desconocida en España. La opinión más admitida por los críticos que se han ocupado en este asunto (señaladamente Schack) es que Calderón tomó el argumento de su obra de la leyenda de San Cipriano, mártir, tal como se halla en los libros titulados: *Cæcilii Cypriani Episcopi Carthaginensis Opera; De probatis Sanctorum actis*; y *Vita et martyrium Sanctorum Cypriani et Justinæ*, de Metaphrasto. Calderón no se propuso otra cosa que escribir una *comedia de santos*, y lo natural era que acudiese á las obras en que se hallan las leyendas que tantos materiales han suministrado á los Santorales y Martirologios.

Pero en sus rasgos fundamentales coincide esta leyenda de San Cipriano con la leyenda griega de Teófilo, escrita en el siglo VI y puesta en verso en el siglo X por la monja Roswitha, y después por el obispo Macbod, de Rennes, el monje Gautier, de Cousí, y el dramático Rutebenf; con la leyenda portuguesa de Fr. Gil de Santarem, que se halla en la *Chronica de S. Domingos* de Fr. Luis de Sousa; y con

la leyenda *(Saga)* del Dr. Fausto, tratada en diferentes formas por Max Müller, Soden, Bramthal, Lessing, Marlowe y Goethe. Todas estas leyendas tienen un fondo común, cierto aire de familia que procuraremos explicar.

Todas descansan en una base fundamental que les es común: el pacto con el demonio; en todas figura un hombre eminente por su ciencia que, ora para aumentar el caudal de sus conocimientos y ejercer con éxito las artes mágicas, ora para conseguir el poder y la fortuna, ora para gozar los placeres del amor, entrega su alma al diablo mediante un pacto solemnemente estipulado y consignado siempre en un contrato escrito con sangre del que á Satán se vende. Así Teófilo hace el pacto por conseguir altas dignidades eclesiásticas (hecho que, según De Thou, se atribuyó también al Papa Sixto V); Fausto y Cipriano, por gozar de la mujer amada (Helena en la *Saga* del Dr. Fausto y en la tragedia de Marlowe; Margarita y Helena en el poema de Goethe; Justina en el drama de Calderón), y Fr. Gil de Santarem para conseguir la ciencia y la reputación. El dato fundamental de las leyendas es siempre el mismo: los incidentes varían, y sobre todo el desenlace, pues en algunos casos (en *El Mágico* y en el *Fausto* de Goethe) el pacto queda roto y el esclavo del demonio logra salvarse, mientras en otros (el *Fausto* de Marlowe) el pacto se cumple y Satanás se apodera de su presa.

Esta idea del pacto con el demonio es propia de la Edad Media, pero tiene algunas raíces en el mundo antiguo. La idea de poderes ocultos y malévolos que ejercen portentoso dominio sobre la naturaleza y que pueden poner sus artes al servicio del hombre, no es exclusiva del Catolicismo; la magia, hija de estos poderes, es una creación del antiguo Oriente, y de allí pasó á la demonología cristiana. Por eso no incurre en anacronismo Calderón, como pretende Lewes, al suponer á Cipriano enterado de las artes mágicas y dispuesto á pactar con un hechicero para aprenderlas. Cipriano es un pagano del siglo II, que vive en Alejandría, y á quien no son extrañas las supersticiones de la magia egipcia, caldea y persa; de seguro no ignora el poder misterioso del gran Hermes y el sobrenatural alcance de las artes herméticas; y nada hay para él de extraño en aprender la magia que se brinda á enseñarle el demonio. Lo que hay de

genuinamente católico en estas leyendas no es tanto la idea de la magia y del pacto como las condiciones del pacto mismo, pues la idea de entregar el alma al demonio á cambio de determinados servicios supone un concepto del espíritu del mal muy explicable en un adorador de Ahura-Mazda, pero no en un devoto de Júpiter. Por eso Cipriano no sospecha el verdadero carácter de su misterioso compañero, y su sorpresa es extraordinaria cuando sabe de quién es esclavo. Diráse á esto que Cipriano no podía saber qué era el demonio; pero quien tal diga olvidará que el estudiante alejandrino había tratado con judíos y cristianos, y acaso con persas, y alguna noticia había de tener del espíritu del mal.

El Cristianismo adoptó la idea de la magia y redujo todos los poderes mágicos á uno solo, el de Satán: en la transformación experimentada por esta idea el pacto se convirtió en un contrato de compra-venta, celebrado entre el diablo y su víctima y basado en la reciprocidad de servicios, y más tarde, la influencia del espíritu germánico dió á este contrato cierto aspecto de vasallaje, de *homenaje-lige*, é introdujo en su ceremonial la firma con sangre de los contratantes, ceremonia usada como símbolo de confraternidad por todos los pueblos primitivos y bárbaros. De esta manera, y con esta mezcla de elementos orientales, cristianos y germánicos, quedó constituída la idea del pacto diabólico, fuente de tantas y tan variadas leyendas.

Dada de esta suerte la forma de las leyendas, faltaba la materia, y ésta la suministró principalmente una opinión muy generalizada en la Edad Media, que constituye el carácter más original de todas las leyendas relacionadas con el *Fausto*. Combinado el exagerado espiritualismo cristiano de la Edad Media con la absoluta ignorancia respecto de la naturaleza en que aquella época se hallaba, nació, natural y lógicamente, la idea de que todo poder sobre las cosas y fuerzas naturales procedía de artes mágicas, y singularmente de nefandos contratos con el demonio. En los pueblos primitivos (y primitivos eran, bajo el punto de vista de su cultura, los de la Edad Media) la naturaleza no se concibe como una serie de fenómenos regulares y constantes, gobernados por leyes fijas, sino como manifestación exterior de fuerzas inteligentes ocultas, ó como materia inerte,

ciega y de siniestro origen, regida por potencias infernales. Todo fenómeno natural es para esos pueblos un milagro, una manifestación de un poder superior que lo produce; y de aquí las variadas formas del naturalismo, desde el fetichismo del salvaje hasta el politeísmo de los Helenos. Afirmada en la Edad Media la unidad de Dios, el naturalismo cambió de forma, pero no desapareció de las inteligencias, por no existir un concepto científico de las fuerzas y fenómenos naturales; y en la naturaleza se vió una materia inerte, no sometida á leyes inmutables, cuyos fenómenos eran obra unas veces del poder divino, otras de las artes maléficas de seres infernales ó fantásticos, nunca de un proceso natural. De esta suerte el mundo pagano pasó al Cristianismo, transformándose sus dioses y genios en demonios, y el hombre de la Edad Media siguió creyendo en sátiros y sirenas, nereidas y ninfas, ondinas y *wilis*, duendes y gnomos; pero en todos estos seres dominadores y productores de los fenómenos naturales vió otros tantos espíritus del mal que constituían la vasta jerarquía cuya caprichosa y pintoresca enumeración constituye el fondo de la demonología cristiana.

Dado este orden de ideas, toda acción del hombre sobre los procesos naturales, toda investigación de las fuerzas y fenómenos de la naturaleza, pareció sospechosa á aquellas inteligencias sencillas, y, según los casos, se atribuyó á milagro con que el cielo favorecía á sus elegidos, ó á mágicas artes otorgadas por el poder infernal á cambio del alma del osado experimentador. La magia y la ciencia se confundieron por largo tiempo; alquimia y química, astrología y astronomía, nigromancia y física experimental fueron sinónimas; y todo el que se distinguió por sus conocimientos en ciencias naturales, fué tenido por mágico ó hechicero (y á veces por taumaturgo), y en no pocas ocasiones corrió gravísimos peligros. La historia de Rogelio Bacon, de Alberto Magno, del Marqués de Villena, de Juan Fust, colaborador y socio de Guttenberg, y al cual se aplicó también la leyenda de *Fausto*, prueba cumplidamente nuestro aserto. ¿Qué más? Por singular conjunto de circunstancias, el mismo Virgilio disfrutó en aquellas épocas tenebrosas fama de singular hechicero.

Era, pues, natural y lógico que se produjera en la Edad

Media la leyenda del sabio que da su alma al diablo por conseguir la ciencia y ejercer el arte de la magia, y no lo era menos que en esta leyenda entraran otros elementos, como la ambición y el amor.

Admitida la existencia de la magia y reconocido el poder que la ambición y el amor alcanzan, ¿qué mucho que se concibiera la posibilidad de entregar el alma al sér maléfico en cuya mano están los medios de conseguir tamaños dones? Y si se tiene en cuenta la fuerza que las pasiones despliegan en el ánimo del hombre consagrado á la ciencia, la explosión terrible de los afectos reconcentrados en los que han vivido largos años en el apartamiento del mundo, no es extraño que la concepción de Teófilo, que vende su alma por el poder, ó la de Fausto, que la vende por el amor, ocurrieran naturalmente á los poetas de aquella edad.

De aquí el elemento psicológico y verdaderamente dramático que suministraron aquellas leyendas á Calderón y Goethe, elemento que constituye el verdadero interés y la genuina poesía de sus obras, el que á los ojos de la mayoría del público oscurece el pensamiento trascendental que ambos se propusieron. Aquellos sabios, cuyo primer despertar á la vida del corazón y de los sentidos tras largos años de solitarias meditaciones, produce tan terrible explosión de pasión reconcentrada, son creaciones humanas, verdaderas, profundas, que excitan poderosamente el interés del público. Aquellas purísimas doncellas, enérgica y firme la una, débil la otra, ambas enamoradas y sublimes, convertidas en objeto de la intensa pasión de aquellos hombres, en revelación de una vida de goces que éstos apenas entrevieron en la soledad de su abstraído pensamiento, son los elementos conmovedores é idealmente bellos de esas concepciones, como lo son, bajo aspecto muy distinto, las sombrías personificaciones del mal que arrastran al abismo al estudiante alejandrino y al doctor alemán.

Este elemento dramático, común al *Mágico* y al *Fausto*, constituye la inmortal belleza y el imperecedero interés de ambas creaciones, harto más que el drama teológico y el poema metafísico que en ellas se ingiere; y es que los ideales cambian, y el que ayer era concepción sublime es hoy desechado delirio, al paso que el eterno drama del corazón humano, siempre inmutable á través de las mudanzas de la

historia, interesa y conmueve en toda época y á todo pueblo. El ideal cantado por Valmiki, por Homero, por Dante, por Goethe, no es ya el que alumbra y vivifica á las generaciones presentes, ni el que ha de guiar á las futuras; pero el amor heroico y la firmeza de la enamorada Sita, el llanto de Aquiles ante el cadáver de Patroclo, el desesperado lamento de Francesca de Rímini y la conmovedora plegaria de Margarita vivirán eternamente, y eternamente arrancarán lágrimas á las almas sensibles y acentos de admiración á los que poseen el sentimiento de lo bello. Por eso la concepción metafísica, el ideal teológico, la fórmula científica han de hermanarse estrechamente en la obra poética con el elemento psicológico, con la profunda emoción humana, so pena de no engendrar otra cosa que personificaciones heladas ó insulsas alegorías, como *La Divina Epopeya* de Sournet ó el *Ahasverus* de Quinet. Por eso aun vive *El Mágico Prodigioso*, aunque apenas se comprenda el ideal que lo produjo; por eso vivirá el primer *Fausto*, mientras el segundo nunca será otra cosa que entretenimiento de eruditos y caballo de batalla de sutiles comentadores.

Inútil fuera ahora, una vez indicado el fundamento de la semejanza ente *El Mágico* y el *Fausto*, y determinados los elementos psicológico-dramáticos que son comunes á entrambas producciones, señalar la razón de sus diferencias, harto explicables por los opuestos ideales en que se inspiraron sus autores. El misticismo cristiano impera en *El Mágico*, y el panteísmo en el *Fausto;* aspira el primero á mostrar que la fe redime aun á los que se han hecho esclavos del demonio, y que no hay arte mágica que baste á domeñar el libre albedrío; trata el segundo de personificar en el doctor alemán la amarga duda, el hastío de la vida, la sed, nunca saciada, de placeres, el afán incesante de actividad que atormenta á la humanidad moderna, representada en Fausto, mostrando que sólo la plenitud de la acción redime al hombre, y que únicamente en el insondable seno del Todo infinito puede hallarse la beatitud apetecida. Los elementos legendarios están aceptados en *El Mágico* en su sentido literal é histórico, con la fe ingenua y sencilla del fervoroso creyente, mientras en el *Fausto* son meras ficciones que sirven de símbolo para expresar concepciones metafísicas. Los personajes de *El Mágico* son realidades histórí-

cas; los del *Fausto* ideas personificadas que adquieren vida merced al maravilloso poder plástico de la imaginación de Goethe. El demonio de *El Mágico* es el Satanás cristiano, el Satanás creído y temido por los contemporáneos de Calderón; el Mefistófeles del *Fausto* es la personificación abstracta de la duda que todo lo perturba, del desengaño que todo lo hiela, del sarcasmo que todo lo profana. Tal diversidad en la concepción y en el ideal ha de establecer entre ambas obras diferencias profundas, que se dibujan sobre el fondo que les es común; y en tal concepto puede decirse que si en la creación de Calderón y en la de Goethe hay tres elementos distintos, á saber: la leyenda, el drama y el poema, la fórmula de sus diferencias y semejanzas puede plantearse de esta manera: la leyenda y el drama son semejantes en ambas obras; el poema es absolutamente diferente, ó lo que es igual, como poetas, Calderón y Goethe se aproximan casi hasta confundirse; como pensadores, se apartan hasta el punto de existir entre ambos abismo infranqueable.

Tratemos ahora de comprobar la doctrina expuesta, mediante la atenta comparación del *Fausto* con *El Mágico Prodigioso*.

II.

Cipriano, como Fausto, busca con anhelo la verdad que no halla; pero con esperanza de poseerla, y sin aquella amarga duda y aquella desesperación sombría que atormentan el alma del sabio alemán. El hastío de la vida, enfermedad incurable de Fausto, no existe en Cipriano, porque ese hastío no podía caber en la imaginación de un poeta católico del siglo XVII. Fausto, bajo la hopalanda de la Edad Media, encierra el espíritu inquieto y atormentado de los hijos de la edad presente, de los que, perdida la fe pasada, y no bien comprendido ni formulado el ideal futuro, son presa de duda inacabable, de desasosiego infinito, de

tedio invencible, y viven sin fe, sin esperanza, sin idea, buscando en vano la soñada dicha en el goce del sentido ó en la posesión de la riqueza, errantes peregrinos sobre un mundo desierto y bajo un cielo sin Dios.

La vida solitaria de Fausto constituye su mayor tormento. La duda y el escepticismo corroen su inteligencia, y una ansia infinita de vivir en el mundo, de sumergirse en el seno de la naturaleza, de respirar aire puro, de saborear goces sin cuento, le atormenta incesantemente. Combínanse aquí una profunda verdad psicológica y una aspiración que era peculiar del espíritu de Goethe. El cultivo de la ciencia como fin exclusivo de la vida, el predominio de la razón, el apartamiento del mundo, secan la fuente de la vida misma, privan al corazón y á la fantasía de goces y de afectos, y reducen al hombre á condición desesperada y triste. Si la posesión de la verdad fuera el premio del sabio, diera éste por bien empleada la soledad en que vive, y de buen grado sacrificaría á tan alto fin los goces del mundo; pero siendo la duda y el escepticismo la recompensa de sus desvelos, fuerza es que llore la juventud malograda, los placeres perdidos, las ilusiones marchitas, la vida fecunda de la madre naturaleza sacrificada á contemplación estéril é inútil martirio. Mutilar nuestro sér, acallar los gritos del corazón, sofocar los instintos del sentido, negarse á las risueñas imágenes de la fantasía, concentrar toda la actividad en el pensamiento puro, apartarse del mundo, huir de la sociedad, aislarse de la naturaleza, suprimir los supremos goces del poder, del amor y de la gloria, encerrarse en sombrío gabinete para alcanzar un rayo de la verdad absoluta y recoger á cambio de tantos sacrificios el amargo fruto de la duda, es el suplicio mayor, el desengaño más terrible que imaginarse puede, y ese es precisamente el suplicio de Fausto, imagen eterna y viva de los innumerables mártires de la ciencia.

No había nacido Fausto para eso. Panteísta como el poeta que lo concibió y de quien es reflejo, su deseo más vivo, su aspiración más poderosa, es participar de la fecunda vida de la naturaleza, que todo lo anima y vivifica; es sumergirse en ese insondable Océano del sér, que es el Dios de Goethe; es lanzarse en el torbellino de esa incesante actividad del mundo, fuente de todo bien y de todo goce. Esta aspiración

panteísta se exhala del pecho de Fausto en acentos tan amargos como bellos.

Nada de esto se encuentra en Cipriano. Inútil es decir que ese culto panteísta de la naturaleza no existe en él; pagano concebido por un católico, disimula torpemente bajo la túnica romana el ferreruelo del siglo XVII. Atorméntale la duda, pero hay en ella un fondo de fe y de esperanza que ni siquiera se vislumbra en el alma de Fausto. Las pasiones, los apetitos que en Fausto son pujantes y mal contenidos, hállanse también en Cipriano, pero dormidos hasta que los despierta la ocasión. Sin ser completamente feliz, Cipriano no es desdichado tampoco, y nada hay en él que pueda compararse con la desesperación y la amargura del doctor alemán.

La hora de la crisis suprema suena al fin para Cipriano y para Fausto; el demonio se aparece á entrambos, pero en circunstancias y con motivos bien diferentes. Fausto ha llegado al fondo del abismo; toda fe, toda esperanza ha desaparecido de su alma; la imagen de la muerte ha surgido ante sus ojos como supremo recurso, y su mano ha llevado á los labios la envenenada copa, apartada de ellos, en una de las más sublimes y conmovedoras escenas de la obra, por el eco de los cantos angélicos que celebran la resurrección de Cristo y despiertan en el alma del doctor los dulces recuerdos de la fe de su infancia, que nunca recuerdan sin mezcla indescriptible de dolor y goce los hijos del siglo. Pero la benéfica impresión pasa, el desconsuelo vuelve, y Fausto, ya en el abismo, piensa recurrir á la magia para alcanzar, ya que no la verdad apetecida, al menos los goces inagotables de la existencia. ¡Verdad profunda! á la ciencia que se va, á la fe que no se recobra, casi siempre reemplaza la superstición; al ideal soñado, el goce material. Camina el hombre de extremo á extremo, y cuando, nuevo Ícaro, pretende remontarse á la inaccesible altura, cae pesadamente en el fango. Por eso en aquellos momentos aparece Mefistófeles bajo la forma del perro, encarnación grosera de los bajos y torpes apetitos.

Dado el carácter de Cipriano, el demonio no puede aparecérsele bajo igual forma ni en la misma ocasión. Mefistófeles aparece cuando Fausto cae en el abismo; Satanás, cuando Cipriano, en busca de la verdad religiosa, está

á punto de abrazar el cristianismo. Mefistófeles viene, por tanto, á llevar á sus últimas consecuencias la ruina de Fausto; Satanás, á separar á Cipriano del camino de salvación.

Mefistófeles y Satanás se parecen en una cosa: ambos son filósofos, discutidores y ergotistas; pero el demonio calderoniano cree y sólo por malicia niega la verdad, al paso que Mefistóteles es la encarnación del más absoluto escepticismo. Por eso los argumentos del primero son serios, y los del segundo se formulan siempre en ironías y sarcasmos.

Fuera de esto, nada hay de común entre ambos. Cierto que Goethe, aprovechando los datos de la leyenda, reviste á Mefistófeles de las apariencias del demonio cristiano; pero en el fondo nada tiene de tal su personaje. Para Calderón, el demonio es un sér real, objetivo, el ángel caído, tal como lo concibe la teología católica; para Goethe es una creación subjetiva, un ente de razón, una personificación fantástica y poética del demonio interior que todos llevamos en el alma. Es también objetivo en cierto modo, pero no tiene otra objetividad que la del límite, ni otra realidad que la de la negación.

Ese espíritu negativo, pesimista, escéptico, que todos llevamos en nuestra mente; esa protesta eterna contra el ideal, hija de la duda y del desengaño, que mata todas nuestras ilusiones; esa tendencia constante á la crítica y á la negación, engendradora de la mofa y del sarcasmo, todo eso es Mefistófeles bajo su aspecto subjetivo. El límite necesario de las cosas, el elemento negativo que acompaña á toda existencia, la sombra que oscurece la luz, la destrucción que acompaña á la creación, el mal bajo todas sus formas (error, pecado, dolor, muerte); eso es el aspecto objetivo de Mefistófeles. Él mismo lo dice al contestar á las preguntas de Fausto:

Fausto.—¿Quién eres tú?

Mefistófeles.—Una parte de esa fuerza que siempre desea el mal y hace siempre el bien.

Fausto.—¿Qué significa ese enigma?

Mefistófeles.—Yo soy el espíritu que siempre niega, y con razón ciertamente, pues todo lo que existe sólo es bueno para destruído, y mejor sería que nada existiese. Por tanto, todo lo que llamáis pecado, destrucción, el mal en una palabra, es mi propio elemento.

¿Qué hay aquí que recuerde al diablo católico? En esa personificación abstracta del principio de negación y de mal ¿cómo reconocer la acentuada individualidad de Satanás? Mefistófeles no tiene personalidad, no existe en parte alguna como sér independiente; sus relaciones con Fausto no son exteriores; vive dentro de él, porque Mefistófeles no es otra cosa que el principio escéptico y pesimista que vive en el espíritu.

Ni es tampoco su lenguaje el del demonio calderoniano. El pesimismo combinado con el escepticismo y expresado en el sarcasmo; Schopenhauer fundido con Pyrrhón y manifestado en Voltaire: he aquí Mefistófeles. Cínico, burlón, sensual, libertino, combinación extraña del sofista y del gentilhombre, hijo legítimo del siglo XVIII, Mefistófeles en nada se parece al diablo cristiano, aunque tome su aspecto exterior. Cierto es que ostenta la simbólica pata de caballo, que va al aquelarre, obedece á conjuros, consigna á usanza de la Edad Media (como el diablo del *Mágico)* su pacto con Fausto, y manifiesta aversión á la cruz; pero estas exterioridades ortodoxas, de que él mismo se burla, no bastan para ocultar su filiación.

En cambio, el demonio de *El Mágico* ostenta la sombría grandeza de Satanás. En él no tiene cabida la mofa; él no es escéptico ni cínico; ministro inexorable de las divinas venganzas, ángel caído, pero ángel al fin, hay en él algo de titánico bajo su aspecto repulsivo, y es, sobre todo, una criatura viva y real, una individualidad perfectamente determinada. Compárese, en prueba de ello, con el pasaje del *Fausto* antes citado, la hermosa relación en que, en velados conceptos, manifiesta el demonio á Cipriano su origen y naturaleza:

Yo soy, pues saberlo quieres,
un epílogo, un asombro
de venturas y desdichas,
que unas pierdo y otras lloro.
Tan galán fuí por mis partes,
por mi lustre tan heroico,
tan noble por mi linaje
y por mi ingenio tan docto,
que aficionado á mis prendas
un rey, el mayor de todos,
. . . . . .

me llamó valido suyo,
cuyo aplauso generoso
me dió tan grande soberbia
que competí al regio solio,
queriendo poner mis plantas
sobre sus dorados tronos.
Fué bárbaro atrevimiento;
castigado lo conozco;
loco anduve, pero fuera
arrepentido, más loco.
Más quiero en mi obstinación,
con mis alientos briosos,
despeñarme de bizarro
que rendirme de medroso.

Cipriano, como Fausto, entrega su alma al demonio por gozar los placeres del amor, pero entre las resoluciones de ambos hay diferencias esenciales. Fausto no sólo apetece amores, sino poder, riqueza, juventud, y sobre todo inagotable actividad; la plenitud de la vida, he aquí lo que Fausto anhela adquirir aun á precio de su alma. Pero eso no puede darlo Mefistófeles: la parte no es capaz de dar el todo; la plena actividad sólo vale y se encuentra en la plenitud del bien, y por eso Fausto se salva, porque el pacto diabólico no se cumple. Pero su salvación no es la que el catolicismo concibe, sino la beatitud panteísta, la absorción en el seno del todo infinito, en la plenitud de vida que Mefistófeles no puede suministrar.

Nada de esto se halla, ni sería concebible, en *El Mágico*. Con ser humano Fausto, Cipriano lo es más. Lo que en aquél es vago ideal, mal bosquejado deseo, flotante aspiración, es en éste pasión concreta y determinada. Fausto es un espíritu inquieto, devorado por la duda y atormentado más por vagos deseos que por verdaderas pasiones; Cipriano es un alma en quien las pasiones y los apetitos duermen, esperando sólo una ocasión favorable para despertar. No son sueños panteístas, ni idealidades vaporosas las que determinan la perdición de Cipriano, sino la revelación de los encantos, para él desconocidos, del amor. Para Fausto el amor es un detalle, una de tantas fases de la vida con que sueña: para Cipriano es la vida entera. Por eso el dulce recuerdo de Margarita desaparece de la memoria de Fausto durante el curso de su dilatada carrera y sólo vuelve á aparecer en el momento de su muerte.

El ansia de poseer á Justina es, por el contrario, el único móvil de la resolución desesperada de Cipriano, y su posesión el único servicio que demanda á la magia. Por ella abandona la ciencia; por ella se entrega al misterioso mágico á quien hace cesión de su alma, y por ella también alcanza al cabo la salvación eterna.

Las diferencias y semejanzas que existen entre Fausto y Cipriano, Satanás y Mefistófeles, se hallan también entre Justina y Margarita. Ambas son adorables personificaciones de la pureza unida á la pasión, ambas reflejos divinos de aquel *Femenino eterno (Das Ewig-Weibliche)* de que habla Goethe; pero hay entre ellas profundas diferencias.

Margarita es la mujer tal cual la produce la naturaleza; Justina, la mujer tal cual la concibe el Cristianismo; más real, más verdadera, *más mujer* (si vale la frase) la primera que la segunda. Aquélla es la creación de la naturaleza, ésta la concepción del espiritualismo cristiano; aquélla lo general, ésta lo excepcional. Espíritu ingenuo é infantil, entrégase la primera sin rebozo á la pasión que la consume, y cae con tal sencillez, que después de la caída su alma queda tan pura y virginal como antes, á pesar de estar manchado su cuerpo. Pocas figuras femeninas ha creado la poesía tan verdaderas, tan dulces, tan simpáticas y conmovedoras como Margarita; concepción semejante basta por sí sola para hacer la reputación de Goethe. La profunda piedad que Margarita inspira, sólo puede compararse con el atractivo que causan su dulzura é inocencia. Nada más delicado que su amor; nada más tierno que su plegaria á la Virgen; nada más conmovedor que sus dolores, ni más dramático y bello que su muerte. Margarita es la esencia purísima que perfuma el poema, á veces seco y nada deleitable, y su intervención en la escena final, el eco de su voz amante en medio de aquel coro místico, creación sublime de la musa panteísta, es una de las más felices y delicadas ocurrencias del poeta de Weimar.

Margarita es lo bello; Justina lo sublime. Tiene ésta algo de la Palas antigua y mucho de la Virgen cristiana; júntanse en ella la pasión ardiente y la virtud austera, el arrebato de la mujer pagana y la severidad del Cristianismo. Quizá no excita tanta simpatía ni piedad tan profunda como Margarita, pero despierta en el alma el sentimiento de la admira-

ción. Personificación enérgica del libre albedrío y de la firmeza de carácter, sostenidos y fortificados por la gracia celeste, hay en ella algo de grandioso y sobrenatural que impone más que atrae; pero hay también la cantidad necesaria de pasión humana para que no se la confunda con las marmóreas figuras en que han pretendido encarnar el ideal cristiano poetas de menos genio que Calderón. La escena admirable de la seducción es una obra maestra de observación psicológica, llena de interés dramático y de incomparables bellezas de forma, y la lucha que en el alma de Justina libran la pasión voluptuosa de la mujer enamorada y la virtud austera de la creyente, lucha terminada por el triunfo del libre albedrío sobre los impulsos del apetito, es una de las creaciones más grandiosas de la musa dramática.

Diferentes en sus relaciones con los hombres á quienes aman, Justina y Margarita coinciden en el ímpetu de su amor y en la intervención que tienen en la salvación de aquéllos. La religión salva á Justina del pecado, pero su amor á Cipriano no es menos intenso ni sensual que el que devora á Margarita. A Justina debe su salvación Cipriano, que al fin se une con ella en la patria de los amantes desgraciados, en el cielo; y Margarita tiene parte no pequeña en la salvación de Fausto. Su voz amante se eleva á las alturas celestes en acción de gracias por la rehabilitación del pecador y en demanda de que se le conceda el privilegio de servirle de guía en la célica morada y de instruirle en los divinos misterios del amor inefable. Ella también había despertado en el alma de Fausto la primera emoción pura y delicada cuando, lleno de admiración y respeto, contempló su morada humilde; á ella corresponde guiarle en su ascensión mística á las regiones supremas. Tal es el ruego que formula en estas bellísimas palabras:

«Déjame, Madre celeste, instruirle en el amor puro, pues ya deslumbra su mirada el rayo del nuevo día.»

A lo que contesta la *Mater gloriosa* (la Virgen):

«¡Sube á la celeste esfera, siempre hacia arriba, y si te adivina, él te seguirá!»

De igual manera, el amor de Justina hacia Cipriano se consuma más allá de la tumba, como dice la misma Justina:

Que en la muerte te querría,
Dije; y pues á morir llego,

Contigo, Cipriano, ya
Cumplí mis ofrecimientos.

¡Coincidencia admirable y concepción sublime la del poeta español y el alemán al confiar la salvación de sus héroes á la bienhechora influencia de la mujer! El amor puro, la adoración inefable del *Eterno femenino*, que la antigüedad personificaba en la virgen austera, en la inmaculada diosa del Partenón, y el Cristianismo en la dulce imagen de la Virgen Madre, he aquí lo que ha de ser salvación, ideal supremo, beatitud infinita del sabio atormentado por la duda, devorado por el hastío, martirizado por la pasión.

Inútil fuera seguir adelante en este paralelo. Las semejanzas entre el *Fausto* y *El Mágico* se reducen únicamente, como hemos dicho, á sus elementos legendarios y psicológico-dramáticos, y aun en estos últimos se señalan las radicales diferencias que dejamos expuestas. En el pensamiento fundamental y en la acción, ninguna semejanza existe: *El Mágico* es una concepción católica; *Fausto*, una concepción panteísta; éste es un poema dramático complicado y extraño, de proporciones épicas; aquél una comedia de santos en que al drama que hemos expuesto reune una intriga vulgar que le da el carácter de comedia de capa y espada. En lo que ambas producciones se semejan es en el anacronismo: los personajes de *El Mágico*, aunque paganos, piensan, hablan y proceden como si fueran caballeros españoles del siglo XVII; los del *Fausto*, aunque la acción se supone en la Edad Media, son hijos legítimos del siglo XVIII, y aun del XIX.

Pongamos punto, por tanto, á estas sobrado extensas consideraciones. En ellas hemos mostrado cómo se explican las semejanzas y diferencias que existen entre el admirable drama de Calderón y el grandioso poema de Goethe. Basados ambos sobre leyendas análogas que proceden de un origen comun, y que Calderón acepta como reales y objetivas, y Goethe aprovecha como formas simbólicas para expresar su pensamiento; siendo comunes á los dos los personajes que constituyen el drama, y comunes en parte los elementos psicológicos y dramáticos de éste, no es maravilla que existan las semejanzas notadas por la crítica, sin que sea necesario para explicarlas suponer á Goethe plagiario de Calderón. Pero estas semejanzas son más aparentes que

reales y más externas que profundas; al lado de ellas se notan señaladas diferencias, nacidas del abismo que media entre el pensamiento concebido y el ideal cantado por ambos poetas. Más creyente que filósofo el español, no intenta personificar en su obra la humanidad; trata sólo de mostrar la eficacia de la gracia divina, el poder redentor del Cristianismo, la fuerza incontrastable del libre albedrío, y su pensamiento se mueve siempre en la órbita de la ortodoxia más irreprochable. Panteísta decidido el alemán, personifica en su *Fausto* totales aspectos de la humanidad y singularmente de la humanidad de nuestros días; su vasto poema es á la vez una metafísica, una antropología, una cosmología, una concepción total de la vida, más profunda que poética, más trascendental que deleitable, impregnada en el ideal panteísta, que es el *spiritus intus* de la literatura alemana. De aquí las graves diferencias que entre ambas producciones existen.

Pero si en el concepto metafísico y teológico difieren Calderón y Goethe, convienen no pocas veces en lo verdaderamente humano, en lo genuinamente poético, y en ello es donde hallan su mejor título de gloria; pues, á riesgo de repetirnos, afirmamos que eso es lo eternamente bello y lo eternamente vivo en toda obra de arte. Hay en el espíritu humano un elemento inmutable: el sentimiento y la pasión; los ideales que la razón engendra, los sistemas que la ciencia forja, pasan y se desvanecen como sombras vanas; los entrañables impulsos del corazón no pasan nunca. Por eso, á través de todas las teologías que mutuamente se destruyen y sucesivamente desaparecen, queda algo que nunca muere: el sentimiento religioso; por eso los ideales artísticos de cada época y cada pueblo pasan con los ideales metafísicos que los engendraron, pero siempre permanece el elemento de pasión que con ellos se mezclara. Por eso, cuando la concepción encarnada en *El Mágico prodigioso* y el *Fausto* no tenga ya valor ni significación para la mente humana, seguirá siendo inagotable fuente de emociones el vigoroso sentimiento que en estas obras alienta; y entonces las disputas ergotistas de Cipriano y el demonio no interesarán á nadie, y los oscuros símbolos del *Fausto* sólo producirán hastío; pero ningún alma bien sentida negará su aplauso á la sublime escena de la seducción de Justina y á la conmo-

vedora plegaria de la desventurada Margarita. En ese elemento imperecedero de la obra artística convienen precisamente Calderón y Goethe; ¿qué importan las diferencias que los separan, originadas por el opuesto ideal en que se inspiran? Apartados por profundo abismo en el terreno de las ideas, únense en estrecho abrazo en la esfera de los sentimientos, y la antítesis que entre ambos existe se resuelve en síntesis en el reino de la belleza. Del mismo modo, en el sentimiento, en la belleza, en el amor se resuelven, mejor que en abstractas ideas y enigmáticas fórmulas, las antinomias que atormentan á la flaca razón humana. En esa región hermosa, fuente perenne de la inspiración artística, es donde halla el hombre la paz que anhela, el consuelo que necesita, la beatitud con que sueña. Obstínase en vano en forjar sistemas, resolver enigmas y combinar fórmulas para adivinar el impenetrable problema del Universo; la región de lo absoluto está cerrada eternamente á su débil razón, y, como Fausto, revuélvese impotente en el fondo de la cámara sombría. Pero si se refugia en su corazón, si vuelve los ojos al amor, la verdad, ignota para la razón, aparece luminosa en las profundidades de su conciencia. El ergotista Mefistófeles pierde á Fausto, la dulce Margarita le guía al cielo, como Satanás pierde á Cipriano y Justina le salva. ¡Símbolo eterno de la humanidad que sólo encuentra la verdad, la inspiración y la soñada dicha en el sentimiento, la belleza y el amor!

CALDERÓN Y SHAKESPEARE.

Examinando con la atención debida las cualidades y producciones del poeta dramático más grande de España y del más ilustre de Inglaterra, ó lo que es lo mismo, de Calderón y Shakespeare, fácil es notar que hay entre ambos genios notables semejanzas, sin que esto impida que haya también señaladas diferencias. Demostrar esta tesis es el objeto del presente artículo.

La primera semejanza que puede notarse entre Shakespeare y Calderón es que ambos cultivaron el género romántico y prescindieron de las reglas clásicas que algunos escritores quisieron difundir en la época del renacimiento inspirándose en Aristóteles y Horacio, así como no faltaron autores dramáticos que intentaron, sin resultado alguno, llevar á la escena la imitación de los teatros griego y latino.

Ni el poeta inglés ni el español adoptaron tales doctrinas y procedimientos. Comprendiendo con su claro ingenio que la primera condición del arte bello es la libertad, y que la inspiración artística no puede someterse á reglas mezquinas y convencionales, entregáronse sin freno ni límite al libre vuelo de su inspiración ardiente y poderosa, y dieron al teatro aquellas sublimes producciones, gloria del arte, y honor insigne de España é Inglaterra, que se llaman *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth*, *El rey Lear*, *El mercader de Venecia* y *El sueño de una noche de verano*, y *La vida es sueño*, *El Mágico prodigioso*, *El mayor monstruo los celos*, *El médico de su honra*, *A secreto agravio secreta venganza*, *El Al-*

calde de Zalamea, *La dama duende* y *Casa con dos puertas mala es de guardar*.

Asemejábanse también los dos poetas en que su inspiración se elevaba á las más altas regiones del ideal, y no contentos con retratar en la escena los hechos y caracteres de los hombres, remontábanse á mayor altura y desarrollaban en sus producciones los más trascendentales problemas filosóficos, y encarnaban en sus personajes los aspectos más originales y grandiosos de la naturaleza humana. Shakespeare personificaba con vivos y portentosos colores en la figura extraordinaria y sublime de Hamlet la duda, el desengaño, la desesperación, todos los terribles dolores que al hombre pensador ó apasionado atormentan en esta vida miserable, y presentía así esta poesía moderna, escéptica y pesimista, hija legítima del siglo XIX.

Calderón, por su parte, con intuición no ménos poderosa é inspiración no menos grande, que dignamente competía con la del poeta inglés, llevaba á la escena aquel Segismundo de *La vida es sueño* que, abrumado, como Hamlet, por las desventuras y por los desengaños, declaraba que la vida no es más que un engañoso sueño, y afirmaba que es preciso obrar bien para prevenir lo que pudiera tener de temeroso el despertar.

Pero Calderón era católico y Shakespeare protestante, y acaso libre-pensador, y el escepticismo de Segismundo se detenía ante la fe cristiana, diferenciándose de Hamlet que, en el colmo de la desesperación, pronunciaba aquellas terribles palabras: *¡Morir es dormir... y tal vez soñar!* Por esta razón hemos dicho que no hay sólo semejanzas, sino también diferencias, entre el poeta inglés y el español; pero en genio é inspiración tan grande es el uno como el otro.

Shakespeare, como Calderón, conocía y empleaba en sus dramas la ley del honor y el sentimiento de la galantería, lo cual era debido á que el ideal caballeresco, creación de la Edad Media, lo mismo existía en Inglaterra que en España, y en todas las naciones europeas civilizadas. *Romeo y Julieta* es buena prueba de la alteza con que Shakespeare concebía y pintaba el sentimiento de la pasión amorosa, y por cierto que esta producción conmovedora y sublime ofrece algunas semejanzas con el magnífico drama de Calderón *Amar después de la muerte*.

La pasión terrible de los celos y la inexorable ley del honor tienen también portentosa representación en el teatro de Shakespeare, y su pintura es tan vigorosa como la que de estas pasiones hace Calderón en sus dramas inmortales. ¿Quién se atrevería á poner en duda que en este punto se parecen mucho los grandes poetas que en este trabajo estudiamos? ¿Qué diferencias hay entre esa sublime personificación de los celos que se denomina Otelo, y esas no menos sorprendentes que se apellidan Herodes, D. Gutierre, don Lope de Almeida y D. Juan de Rojas?

En la concepción y desarrollo de los dramas que pueden llamarse históricos, se parecen también Shakespeare y Calderón, aunque, á nuestro juicio, el poeta inglés es más exacto y se amolda mejor á la historia que el vate español. En la comedia las diferencias son mayores, porque entre las costumbres inglesas y las españolas no hay, ni ha habido nunca verdadera semejanza; pero en el ingenio para trazar una intriga complicada, en la pintura de los caracteres cómicos y en la gracia del lenguaje bien pueden competir el donoso autor de *La dama duende*, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, *Mañanas de Abril y Mayo*, y otras deliciosas producciones, con el poeta que ha dado á la escena *El mercader de Venecia*, *Las alegres comadres de Windsor*, y la preciosa creación del género fantástico que se llama *El sueño de una noche de verano*.

Pero la semejanza entre los insignes méritos y cualidades, el grandioso genio, la inspiración sublime de estos dos grandes poetas, no impedía que Calderón disfrutara de una gran ventaja de que no pudo disfrutar Shakespeare. Esta ventaja consistía en el medio de expresión de que podía servirse Calderón, y que desgraciadamente no le era posible emplear á Shakespeare. Manejaba Calderón la lengua hermosa, sonora, verdaderamente musical, que comparte con la italiana el mérito de ser la más adecuada para la expresión de la poesía; y Shaskespeare tenía que luchar con los obstáculos que había de ofrecer á la manifestación bella y espléndida de su inspiración esa lengua inglesa, tan poco sonora y armoniosa, que para todo podrá servir, menos para expresar con la perfección necesaria las bellezas poéticas.

En resumen; Calderón y Shakespeare fueron los genios

dramáticos más grandes de la época en que comienza esa edad de civilización y progreso, tan superior á la Edad Media, que se llama Edad Moderna. Ambos rivalizaron dignamente en llevar el arte dramático á su mayor punto de perfección; Shakespeare es gloria insigne de la escena inglesa; Calderón es gloria no menos ilustre de la española; y los dos gloria y admiración de la humanidad civilizada.

EL CONDENADO POR DESCONFIADO

¿ES DE TIRSO DE MOLINA? *

I.

Entre las obras dramáticas del maestro Tirso de Molina figura una que, además de ser la más inspirada y grandiosa de todas, es objeto preferente de la atención de la crítica, á causa de las dudas que acerca de la legitimidad con que ocupa un lugar entre las restantes se han suscitado en estos últimos tiempos, sobre todo desde la publicación del admirable libro que el Sr. D. Luis Fernández-Guerra y Orbe consagró á historiar la vida y juzgar las producciones del gran dramático D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza.

El drama á que nos referimos se titula *El Condenado por desconfiado*, y pertenece á aquel género de concepciones grandiosas que el sentimiento católico inspiró á nuestros dramaturgos del siglo XVII; concepciones que en este siglo descreído sólo tienen valor para los doctos, pero que son el más prodigioso esfuerzo que el arte ha hecho para revestir de formas dramáticas, interesantes y conmovedoras los altos conceptos y trascendentales enseñanzas de la teología. ¡Género singular, por cierto, en que la poesía se une en estrecho lazo con la metafísica más abstrusa, y á veces con la moral casuística, sin que la idea filosófica pierda nada de su

* Publicado en 1878 en *La Ilustración Española y Americana*, y notablemente corregido y aumentado en esta reproducción.

profundidad, ni la poesía vea menguados sus encantos; pues ambas se juntan en admirable concierto que asombra y suspende á cuantos gustan de ver asociadas en la obra poética la alteza de la idea y la belleza de la forma!

Plantéase en *El Condenado por desconfiado* nada menos que aquel intrincado problema de la justificación y de la gracia, que por entonces estaba á la orden del día, como quiera que constituía el palenque en que con mayor empeño lidiaban católicos y protestantes. Afirmaban éstos, con notorio error, que el hombre sólo se justifica por la fe, con lo cual negaban la eficacia de las obras, menospreciaban la libertad y responsabilidad del hombre, y minaban por su base el orden moral. Sostenían los católicos, con mejor acuerdo, que la fe de nada vale sin las obras, ni éstas sin aquélla, y que ambos elementos deben concurrir á la justificación del hombre.

A esta absurda doctrina de la justificación unían los protestantes otra no menos monstruosa. Llevando hasta sus últimas consecuencias ciertas ideas de San Agustín, afirmaban que la salvación es un favor gratuito de la Providencia y que los hombres están predestinados *ab æterno* al cielo ó al infierno. ¡Doctrina bárbara que subleva la conciencia humana y que es la condenación del protestantismo, como es gloria del catolicismo haberla rechazado!

Contra tamaños errores se alza en su magnífico drama el autor de *El Condenado por desconfiado*. No sólo la fe justifica y salva; son necesarias las obras también. La fe en los decretos de la Providencia no salva al ermitaño Paulo, ni la confianza en la misericordia divina al bandolero Eurico; pero el amor filial y el arrepentimiento abren á éste las puertas de la gloria. Paulo, personificación evidente del dogma protestante, cree que el destino de los hombres está determinado por Dios, y aunque desconfía de la justicia y la misericordia divinas, entrega su salvación ó su desgracia al arbitrario decreto de la Providencia, en el cual tiene ciega confianza. Para él el libre albedrío es vana palabra y las buenas obras cosa enteramente inútil; Dios le ha dicho que su suerte será la de Eurico, y con tal promesa se da por satisfecho. Si Eurico se salva, él se salvará, por más que su vida sea un tejido de crímenes; si aquél se condena, él se condenará igualmente, por grandes que sean sus virtudes.

Por eso, procediendo con lógica implacable, sigue á Eurico en su vida bandolera, y cuando llega el trance de su muerte, ni se arrepiente ni se enmienda, y muere confiado en que se salvará al ver que Eurico ha alcanzado la eterna gloria. No es posible expresar en forma más dramática, ni con mayor relieve, todo lo que hay de horrible y monstruoso en la doctrina protestante.

Tan elevado pensamiento se desarrolla en una acción conmovedora, interesante y grandiosa. La alteza de la concepción en nada amengua la fuerza dramática y el interés humano de la obra. Paulo es acaso, más que un carácter real, una personificación rígida y abstracta; pero Eurico es un figura admirable, llena de vida y de verdad, que despierta profunda simpatía en el ánimo del espectador. Aquel bandolero que, en medio de su vida criminal, guarda cual preciada joya el amor filial más conmovedor y sublime que puede concebirse; aquel hombre temible que todo lo sacrifica (incluso la vida) por su padre anciano y paralítico, á quien cuida con femenina ternura y venera con respeto infantil; aquella fiera de humano rostro, que tiembla y se humilla y se deja vencer ante las súplicas de un anciano inerme, y por respeto á las canas de su padre siente una sola vez en su vida un moviento de piedad que le hace renunciar á un crimen, es una de las creaciones más portentosas y más humanas que nos ha legado nuestra literatura. Y si á esto se agregan la fuerza dramática de la concepción, las deliciosas escenas en que aparece el ángel que en forma de pastor viene á representar la gracia divina, escenas que constituyen poético y delicado idilio, y los admirables pensamientos que en el drama abundan, no será exageración el afirmar que *El Condenado por desconfiado* es una de las más ricas joyas de nuestro teatro nacional.

Ahora bien: prescindiendo de lo que acerca de su autenticidad pueda sostener la crítica, ¿es posible atribuir esta obra á Tirso de Molina? ¿Es explicable su concepción, dadas las condiciones de este preclaro ingenio? No pertenecemos al número de los que no ven en Tirso más que un escritor festivo y licencioso. El que escribió *El burlador de Sevilla*, *La prudencia en la mujer*, *El Rey D. Pedro en Madrid*, *El amor y la amistad*, *El celoso prudente* y *La gallega Mari-Hernández*, era algo más que un regocijado pintor de

livianas costumbres; era un dramático de primera fuerza, digno de rivalizar con los mejores de su tiempo. Pero si esto es verdad, no lo es menos que en ninguna de sus restantes obras mostró la profundidad de pensamiento que revela *El Condenado por desconfiado*. Es más; el que era capaz de concebir obra semejante, ¿cómo no rayó á mayor altura en sus *Autos Sacramentales*, inferiores, no ya á los de Calderón, sino acaso á los del mismo Lope de Vega?

Se dirá que *El burlador de Sevilla* muestra que no le eran peregrinas las grandes concepciones. Pero, aparte de que en esta obra no hizo otra cosa que aprovechar una tradición popular, ¿dónde está la grandeza filosófica que se cree encontrar en ella? El vulgar principio de que *no hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* ¿qué tiene de común con la profunda concepción de *El Condenado?*

Es de notar, por otra parte, la escasa intervención que, contra la costumbre de Tirso, tiene el elemento cómico en *El Condenado*. El gracioso Pedrisco sólo tiene un monólogo en que dice algunos chistes; fuera de esto, su papel antes es serio que festivo. Las escenas de rufianes, bandoleros y meretrices, que tanto juego hubieran dado al maleante ingenio de Tirso de Molina, y que suelen citarse como prueba de que la obra es suya, tampoco presentan rasgos cómicos salientes, ni siquiera aquella animación que á los cuadros de costumbres daba siempre el insigne mercenario. El drama es serio, austero, sombrío; el elemento cómico sólo aparece en él en pequeñas dosis, cual concesión hecha á disgusto á las exigencias del público. Notable es también el lugar secundario otorgado á los personajes femeninos, en cuya pintura tanto se complacía Tirso de Molina.

A estas que pudiéramos llamar pruebas intrínsecas, acompaña la completa carencia de fundamentos históricos de solidez suficiente para atribuir *El Condenado* á Tirso; no siendo maravilla, por tanto, que críticos tan autorizados y respetables como D. Luis Fernández-Guerra hayan puesto en duda la paternidad que á esta obra atribuyó D. Agustín Durán, y sospechen que acaso se debe á otro escritor insigne que, á juicio del Sr. Fernandez-Guerra, bien pudo ser D. Juan Ruiz de Alarcón. Esta opinión merece ser examinada antes de que aduzcamos unos datos nuevos, por nos-

otros descubiertos, que acaso puedan servir para esclarecer esta cuestión oscura, y cuyo hallazgo casual es el que nos ha movido á trazar estas líneas. El Sr. Fernández-Guerra no funda en prueba alguna su presunción (*vehementísima sospecha* la llama) de que *El Condenado* pertenezca al autor de *La verdad sospechosa*. Después de mostrar el escaso fundamento de la opinión que atribuye á Tirso esta obra, se limita á decir que leyendo *El Condenado por desconfiado* y *El Anticristo* de Alarcón, le parecen dos gotas de agua, dos hermanas gemelas, dos obras de un mismo é indisputable ingenio.

Lo confesamos sin rebozo, no obstante el respeto que nos merece la autorizada opinión del Sr. Fernandez-Guerra: hemos leído y comparado atentamente ambas producciones, y no nos ha sido posible descubrir entre ellas esa portentosa semejanza que ha logrado vislumbrar el insigne crítico. *El Condenado* es una concepción altísima y original. *El Anticristo* no es más que la traducción en forma dramática de la tradición apocalíptica y la leyenda popular cristiana. *El Condenado*, grande por su pensamiento, por su interés moral y por los caracteres de sus personajes, es pobre de acción, comparado con el animadísimo cuadro que ofrece *El Anticristo*. Aventaja éste á aquél en fuerza trágica y en colorido, tanto como *El Condenado* supera en profundidad de pensamiento, y no puede compararse tampoco la versificación, por lo general pobre y descuidada, de *El Condenado*, con la rica, sonora y vigorosa de *El Anticristo*, Poner en parangón ambas obras vale tanto como comparar un drama de Tamayo con uno de Echegaray.

Si de la forma pudiera prescindirse, y sólo se tuviera en cuenta la grandeza de la inspiración y el vuelo atrevido del pensamiento, el problema no ofrecería duda, y *El Condenado* habría de atribuirse al mayor de nuestros dramáticos, al gran Calderón de la Barca, que ya por entonces daba asombrosas muestras de su ingenio. Pero el autor de *La Vida es sueño* no versificaba como el de *El Condenado*.

Con efecto, la versificación es, á nuestro juicio, la parte flaca de este admirable drama. Cierto es que el texto ha llegado á nosotros en un estado deplorable, lleno de incorrecciones y erratas, con versos incompletos y pasajes casi ininteligibles; pero aun así, fuerza es conocer que el autor

debió escribirlo con rapidez extremada ó visible descuido, y no se esmeró mucho en mostrar las dotes de versificador que, sin duda, revelan algunos pasajes, como la silva de la escena primera del primer acto, las octavas de la tercera del mismo, y las bellísimas endechas (dignas ciertamente de Tirso) de la escena XVII del acto tercero. En el resto de la obra la versificación es pobre en imágenes, escasa en sonoridad, vulgar y prosaica con frecuencia y abundante en incorrecciones y descuidos, que no siempre se deben al impresor. Parece *El Condenado* obra escrita de prisa, con facilidad, pero sin esmero.

Veamos ahora si, ateniéndonos sólo á pruebas extrínsecas, hay motivo suficiente para atribuir á Tirso el drama que nos ocupa, como hizo con tanta seguridad D. Agustín Durán.

Sabido es que *El Condenado por desconfiado* aparece impreso por vez primera en la *Segunda parte* de las comedias de Tirso de Molina, publicada por su sobrino D. Francisco Lucas de Avila, en Madrid, y en la Imprenta Real. El Barón de Schack coloca esta edición en 1627, fecha que adopta el Sr. Fernández-Guerra. El Sr. D. Cayetano Alberto de la Barrera, en su admirable y nunca bastante elogiado *Catálogo biográfico y bibliográfico del teatro antiguo español*, difiere de esta opinión por no hallar en parte alguna noticias de esa edición de 1627, por nadie conocida sino por el Barón de Schack, y acepta la fecha de 1635 en que aparece publicada la *Segunda parte* que todos conocen.

Ofrece esta edición, como es sabido, notables singularidades. Es la primera la de aparecer publicada después de una *Tercera parte*, que se dió á la estampa en 1634, en Tortosa, y por el supradicho Lucas de Avila. La Barrera explica esta extraña circunstancia, bien por uno de esos yerros de imprenta que tan frecuentes eran en aquellos tiempos, bien por haber considerado el editor como *Parte primera* de las comedias de Tirso el libro titulado *Los Cigarrales de Toledo*, publicado en 1624, y en el cual figuran tres piezas dramáticas, y como *Segunda* la que se llama *Primera* y apareció en 1627.

Pero no es esto lo más singular de esta *Segunda parte*. Lo más notable es que Tirso dice lo siguiente en la dedicatoria que hace del volumen á la Hermandad de San Jerónimo, de mercaderes de libros de Madrid:

«Yo, pues... virtuosa Congregación, dedico de estas doce comedias: cuatro, que son mías, en mi nombre; y en el de los dueños de las otras ocho (que no sé por qué infortunio suyo, siendo hijas de tan ilustres padres, las echaron á mis puertas) las que restan.»

El hecho no tenía nada de extraordinario en aquellos tiempos. Ni autores ni editores tenían cabal concepto de la propiedad literaria, y era cosa frecuente atribuir á un autor obras ajenas, sin grave pesar de los despojados, ni excesivo escrúpulo del que las apadrinaba. Lo que no se explica es que Tirso, ya que hizo esta declaración, no se tomara el trabajo de manifestar cuáles de aquellas comedias le pertenecían, con lo cual hubiera prestado notorio servicio y evitado no pocas fatigas y confusiones á la crítica. Pero acaso no lo hizo porque para nadie sería un misterio entonces el nombre de los autores de las ocho piezas que se le atribuyeron.

Y con efecto, hoy se sabe de cierto que de las producciones contenidas en dicha *Segunda parte*—que son las comedias tituladas: *La Reina de los reyes*, *Amor y celos hacen discretos*, *Quien habló pagó*, *Siempre ayuda la verdad*, *Los Amantes de Teruel*, *Por el sótano y el torno*, *Cautela contra cautela*, *La Mujer por fuerza*, *El Condenado por desconfiado*, *Próspera fortuna de D. Álvaro de Luna y adversa de D. Ruy López de Ávalos*, *Adversa fortuna de D. Álvaro de Luna* (segunda parte de la anterior), y *Esto sí que es negociar*; y los entremeses: *La Venta*, *Los Alcaldes* (cuatro partes), *El Estudiante que se va á acostar*, *El Negro*, *El Gabacho ó las lenguas*, *Las Viudas*, *El Duende*, *Los coches* y *La Malcontenta*—pertenecen á Quiñones de Benavente los entremeses titulados *Los coches* y *Los Alcaldes*; las comedias tituladas *Cautela contra cautela* y *Próspera fortuna de D. Álvaro de Luna y adversa de Ruy López de Ávalos* son obra de Alarcón y Tirso; la titulada *Siempre ayuda la verdad* es de Alarcón y Luis de Belmonte Bermúdez, según la opinión del señor Fernández-Guerra; *La Mujer por fuerza* pertenece á Lope de Vega, según los señores Hartzenbusch y La Barrera; y *Amor y celos hacen discretos* y *Por el sótano y el torno* son evidentemente dos de las cuatro á que se refiere Tirso en su Dedicatoria, y le pertenecen por tanto. La dificultad está en las otras dos.

El Sr. Hartzenbusch afirma terminantemente que una de éstas es la titulada *Esto sí que es negociar*, fundándose en que es una refundición de *El Melancólico*, comedia de Tirso. Aunque la razón no es decisiva, creemos que se pueda aceptar la opinión del Sr. Hartzenbusch, y con esto tenemos ya tres de las cuatro comedias de que habla Tirso.

Quedan con opción al cuarto puesto *La Reina de los reyes*, *Quien habló pagó*, *Adversa fortuna de D. Álvaro de Luna*, *Los Amantes de Teruel* y *El Condenado por desconfiado*. Nada terminante afirman acerca de estas obras (con excepción de la última) los críticos que de ellas se han ocupado. El Sr. La Barrera se limita á indicar que algunas de ellas pueden ser de Fray Alonso Remón y el editor Avila; el Sr. Hartzenbusch se inclina á creer que en todas ellas tuvo parte Tirso, fundándose en los méritos que las distinguen y en que contienen muchos pasajes que parecen de su mano. Así se observa en *Quien habló pagó* una escena en romancillo muy semejante á una de *El Rey D. Pedro en Madrid;* en *Los Amantes de Teruel* otra en endechas, también muy parecida á algunas de Tirso. La titulada *Adversa fortuna de D. Alvaro de Luna* es segunda parte de *Próspera fortuna de D. Alvaro de Luna*, de Tirso y Alarcón, y no es improbable tampoco que fueran autores de la parte segunda los que habían escrito la primera.

Al favor de *El Condenado por desconfiado* no militan razones más fuertes que en pro de las restantes. El único motivo que para atribuirla á Tirso existe es en rigor la autoridad de D. Agustín Durán, que la consideró de Tirso, fundándose en las grandes bellezas de la obra, en el papel de gracioso y en las escenas de bandoleros y gente perdida. Pudiera añadirse á esto que las endechas del ángel pastor son muy parecidas á otras que se hallan (como ya hemos visto) en obras de Tirso. Pero ninguno de estos argumentos es decisivo; ya hemos dicho lo que acerca de ellos pensamos, y en cuanto á los excepcionales méritos del drama, nada prueban tratándose de una colección en que indudablemente colaboraron ingenios de tanta talla como Alarcón y Lope de Vega.

La cuestión está, pues, en litigio; la cuarta comedia sigue siendo una incógnita todavía no despejada, por más que otra cosa pensase D. Agustín Durán, toda vez que ninguna

prueba decisiva existe á favor de *El Condenado*. Las comedias tituladas *Adversa fortuna de D. Alvaro de Luna*, *La Reina de los reyes*, *Quien habló pagó* y *Los Amantes de Teruel* continúan con derecho á solicitar el honor que sin fundamento se confiere á *El Condenado por desconfiado*. No creemos, por tanto, pecar de atrevidos alegando nuevos datos que pueden contribuir, cuando menos, al esclarecimiento de tan oscuro problema. Digamos ahora cuáles son y cómo hemos logrado descubrirlos.

II.

Saboreábamos con deleite, no ha mucho tiempo, las amenas páginas del libro antes citado del Sr. Fernández-Guerra, cuando al llegar al folio 371 llamaron poderosamente nuestra atención unos versos de la comedia de Lope de Vega *El remedio en la desdicha*, que el Sr. Guerra muy oportunamente citaba. Leerlos, y recordar que ya los conocíamos, todo fué uno, y no pequeña nuestra sorpresa al ver que estaban tomados casi al pie de la letra de *El Condenado por desconfiado*, que habíamos leído por aquellos días. No queriendo fiarnos de nuestra memoria, acudimos á evacuar la cita; y adquirimos la certeza de que nos hallábamos en presencia de una singular coincidencia que acaso fuera importante hallazgo.

Con efecto; en la escena III del acto segundo de *El Condenado*, pone su autor en boca del anciano Anareto, padre del bandolero Eurico, los siguientes versos:

Pues, Eurico, como viejo,
te quiero dar un consejo.
No busques mujer hermosa,
porque es cosa peligrosa
ser en cárcel mal segura
alcaide de una hermosura,
donde la afrenta es forzosa.
Está atento, Eurico,

EURICO.

Dí.

ANARETO.

Y nunca entienda de tí
que de su amor no te fías,
pues viendo que desconfías
todo lo ha de hacer ansí.
Con tu propio sér la iguala;
ámala, sirve y regala;
con celos no la des pena,
porque la mujer no es buena
si ve que piensan que es mala.

Pues bien: en la escena IX del acto primero de *El remedio en la desdicha*, se halla el siguiente pasaje, cuya pasmosa semejanza con el precitado no podrá menos de llamar la atención del lector:

NARVAEZ.

Con celos
no quieran, moro, los cielos
que yo en la prisión te mate.
Véte libre, que es razón,
aunque poco lo has quedado;
que con celos y casado
no quieras mayor prisión.
¿Tienes hermosa mujer?

ARRAEZ.

No la hay más bella en Coín.

NARVAEZ.

Aunque soy cristiano, en fin,
te he de dar mi parecer.
Mira no entienda de tí
que de su amor no te fías,
pues viendo que desconfías
todo lo ha de hacer ansí.
Ámala, sirve y regala;
con celos no la des pena,
porque la mujer no es buena
si ve que piensan que es mala.

La coincidencia, mejor dicho, el plagio, es evidente. ¿Qué consecuencias pueden deducirse de él?

¿Son las dos obras de distintos autores y uno de ellos ha plagiado al otro? Pues en tal caso no pudo ser Lope, porque *El Condenado* se publicó en el mismo año de su muerte, siquiera no sepamos en qué mes; y *El remedio en la desdicha*

se incluyó en la *Parte décimatercera* de sus comedias, dada á la estampa en Barcelona en 1620, es decir, quince años antes de publicarse *El Condenado;* sino es que deba identificarse esta producción con la comedia *Abindarraez y Narvaez* que consta en la lista de comedias de Lope, impresa en la primera edición de *El peregrino en su patria*, que apareció en Sevilla y Madrid en 1604.

¿Será Tirso el plagiario de Lope? Esta sería la única afirmación posible, admitido que hubiese plagio, y no es cosa enteramente inverosímil, pero tampoco probable. Nunca tuvo Tirso fama de plagiario; lejos de eso, D. Francisco Lucas de Avila, su editor y sobrino, afirma en la dedicatoria de la *Tercera parte* de las comedias del ilustre vate que Tirso nunca usó *asuntos ajenos ni pensamientos adoptivos;* aserto que por nadie ha sido desmentido. Por otra parte, ¿cómo había de ser capaz Tirso de plagio tan mezquino como el de cinco versos, que nada tienen de particular? Y no cabe decir que el plagio se hizo inconscientemente, pues de una redondilla se hizo una quintilla, lo cual indica deliberado artificio.

Pero supongamos que Lope es autor, en todo ó en parte, de *El Condenado por desconfiado* (que es lo que creemos) y todo se explica satisfactoriamente. No es caso peregrino que un escritor se copie á sí mismo, con intención ó sin ella, y menos tratándose de autor tan fecundo y que tan de prisa escribía, como Lope. Nada de extraño tiene que se le ocurriera como cosa nueva, al escribir *El Condenado*, lo que años antes escribiera en *El remedio en la desdicha*, ó que, gustándole los versos precitados, se complaciera en reproducirlos; cosa más probable por la circunstancia antes mencionada de haberlos acomodado á una nueva combinación métrica.

No crea el lector, sin embargo, que quedamos satisfechos con nuestro hallazgo. Dadas las incorrecciones é infidelidades de las ediciones del siglo XVII, bien pudiera achacarse al impresor la coincidencia que dejamos apuntada, aunque era demasiado nimia para explicarla de este modo. Excitada, pues, nuestra curiosidad y ganosos de corroborar con pruebas terminantes nuestra opinión, examinamos atentamente las comedias religiosas más celebradas de Lope, buscando en ellas semejanzas con *El Condenado*, y tal fué nuestra

fortuna, que no sólo reconocimos que el tono general de todas recordaba muchas veces el de *El Condenado*, sino que leyendo la titulada *La buena guarda*, vimos confirmadas nuestras presunciones y cumplidas nuestras esperanzas, por un descubrimiento mucho más valioso y decisivo que el anterior.

La buena guarda es un drama religioso, fundado en una tradición popular de la Edad Media que se halla en las *Cántigas* del Rey D. Alfonso el Sabio; se encuentra en forma de cuento en el falso *Quijote* de Avellaneda, con el título de *Los felices amantes*, y después de inspirar el drama de Lope, reaparece en nuestros tiempos en la leyenda del Sr. Zorrilla *Margarita la tornera*. El fondo de estas producciones es siempre el mismo, pues se reduce á que la Virgen ocupa el puesto de una monja que huye del convento en compañía de su amante y regresa después, llena de arrepentimiento, sin que su ausencia haya sido notada, merced á la intervención milagrosa de la Virgen.

En el drama de Lope la leyenda experimenta algunas modificaciones. La monja culpable es la Abadesa del convento, y su amante el mayordomo del mismo; y la sustitución milagrosa de la Abadesa no es llevada á cabo por la misma Virgen, sino por un ángel, siendo también ocupados por ángeles los puestos del mayordomo y del sacristán del convento que acompaña á los amantes en su fuga.

En el segundo acto de esta producción se halla el notabilísimo pasaje en que creemos haber hallado la clave del problema que es objeto del presente estudio. La abadesa D.ª Clara y el mayordomo D. Félix han huido del convento y se hallan descansando de las fatigas y sobresaltos de la fuga en un verde prado, que D. Félix celebra en hermosos versos que ofrecen cierta semejanza con los que dice Paulo en la primera escena de *El Condenado*. Quédase dormido D. Félix en brazos de su amada, y al punto se aparece á ésta un pastor que finge buscar una oveja perdida, el cual no es otro que el mismo Cristo, que de esta suerte quiere dirigir á D.ª Clara amorosa advertencia para que vuelva al buen camino.

Ahora bien: esta situación se halla casi bajo la misma forma en *El condenado por desconfiado*. Allí también se aparece al ermitaño Paulo, convertido en bandolero, un ángel

en forma de pastor, que busca una oveja perdida, y que se lamenta de su pérdida con razones parecidas á las que emplea el pastor de *La buena guarda.*

La aparición del ángel se reproduce en el acto tercero de *El Condenado* y también en el de *La buena guarda*, manifestando entonces el supuesto pastor grave dolor porque la perdida oveja no vuelve al redil, temerosa del castigo y desconfiando sin razón de la misericordia de su dueño. En esta segunda aparición, la situación es idéntica en ambos dramas, y semejantes las frases de los personajes respectivos, como lo demuestran los siguientes fragmentos de las referidas escenas:

De *El Condenado:*

PASTOR.

Selvas intrincadas,
verdes alamedas,
á quien de esperanzas
corona Amalthea;
fuentes que corréis
murmurando apriesa,
por menudas guijas,
por blandas arenas;
ya vuelvo otra vez
á mirar la selva
y á pisar los valles
que tanto me cuestan.
Yo soy el pastor
que en vuestras riberas
guardé un tiempo alegre
cándidas ovejas.
. . . . . .
Pero desde el día
que una, la más buena,
huyó del rebaño,
lágrimas me anegan.
. . . . . .
Ya de aquestos montes
en las altas peñas
la llamé con silbos,
y avisé con señas.
Ya por los jarales,
por incultas selvas
la anduve á buscar;
¡qué dello me cuesta!
Ya traigo las plantas
de jaras diversas

y agudos espinos
rotas y sangrientas
. . . . . .

De *La buena guarda:*

PASTOR.
Verdes riberas amenas,
frescos y floridos valles,
aguas puras, cristalinas,
altos montes de quien nacen;
guiadme por vuestras sendas
y permitidme que halle
esta prenda que perdí
y me cuesta amor tan grande.
Ya de pisar las espinas
llevo teñidas en sangre
las abarcas, y las manos
rotas de apartar jarales.
. . . . . .

Coincidencias de esta naturaleza no pueden explicarse por la mera casualidad. Esta semejanza pasmosa entre dos situaciones dramáticas, que obedecen á un mismo pensamiento, se desarrollan de la misma manera y con razones, imágenes y frases casi iguales se expresan, no tiene explicación posible, si no se admite que *El Condenado por desconfiado* y *La buena guarda* son de una misma mano. Si la coincidencia antes señalada bastaba para llamar la atención, la que acabamos de exponer es ya una prueba decisiva. O Tirso ha plagiado descaradamente á Lope, reproduciendo versos, pensamientos y situaciones de sus obras, cosa inadmisible por las razones oportunamente alegadas antes, ó Lope ha sido el plagiario de Tirso. Pero esto último es imposible, porque, como ya hemos dicho, *El Condenado* se publicó por vez primera en 1635, año de la muerte de Lope, y *La buena guarda* apareció impresa con este título en la *Parte décimaquinta* de las comedias de Lope, publicada en Madrid en 1621, y existe además en poder del Sr. Marqués de Pidal, autógrafa y fechada en Madrid, á 19 de abril de 1610, con el título *La encomienda bien guardada*, que lleva también en algunas ediciones.

Podemos, pues, dar por sentado, en vista de estos datos, que, á menos de ver en Tirso el más vulgar de los plagiarios, hay que afirmar que el poeta que escribió *El remedio*

en la desdicha y *La buena guarda* es autor, en todo ó en parte, de *El Condenado por desconfiado*. A favor de este aserto militan, además de los notables datos que dejamos expuestos, la circunstancia de que en la edición en que se halla *El Condenado* figuran, según declaración de Tirso, comedias *de ilustres padres*, y una de ellas *La mujer por fuerza*, obra de Lope, según autoridades respetables. No hay, pues, nada de aventurado en la afirmación que aducimos como resultado del presente trabajo.

Acaso no faltará quien diga que si *El Condenado* desentona un tanto en el teatro de Tirso, lo mismo puede decirse si se le incluye en el de Lope. Si tal reparo se funda en la falta de profundidad y elevación de pensamiento, que por algunos se atribuye á Lope, la observación es inexacta, á nuestro juicio. Sus *Autos sacramentales*, sus *Rimas sacras*, sus *Soliloquios*, sus comedias místicas y de santos (en alguna de las cuales se notan no pocas semejanzas con *El Condenado*) muestran cumplidamente cuán alto rayaba el fervor religioso de Lope y cuán capaz era de elevadas concepciones. Por otra parte, las incorrecciones y descuidos del texto de *El Condenado*, cuyo estilo y versificación se parece bastante á los de Lope, se explican perfectamente, si á Lope pertenece esta obra, por la premura y precipitación con que escribía, á causa de su fecundidad extraordinaria.

Admitido que Lope de Vega es autor de *El Condenado por desconfiado*, cabe preguntar si esta obra es exclusivamente suya ó si la escribió en colaboración con Tirso de Molina. No tenemos datos para contestar á esta pregunta; pero parece lo más probable que ambos ingenios sean autores de la obra. La opinión autorizadísima del Sr. Hartzenbusch, que cree ver la mano de Tirso en todas las comedias que figuran en la *Segunda parte*; la consideración de haber en ella varias obras escritas por Tirso en colaboración con otros ingenios, y la de que aceptando esta hipótesis se explica perfectamente que estas producciones se incluyeran en dicha edición, son razones de bastante fuerza en pro de la conjetura que apuntamos.

Verdad es que Tirso declara terminantemente que en la colección sólo hay cuatro comedias suyas; pero acaso quiso decir con esto que sólo estas cuatro eran producto exclu-

sivo de su ingenio, no considerando como exclusivamente suyas las que había escrito asociado con otros autores.

Nos es imposible, por tanto, afirmar de plano que Lope de Vega es único autor de *El Condenado por desconfiado*, ó que él y Tirso escribieron este drama; pero sí nos creemos con derecho para declarar que Tirso de Molina no es, como se ha creído hasta aquí, el único autor de dicha producción, de la cual, en todo ó en parte, lo es evidentemente el gran Lope de Vega. Al autorizado juicio de la crítica sometemos esta afirmación, que consideramos bien fundada, y que asentamos sin otra mira que la de contribuir al esclarecimiento de este punto oscuro de nuestra historia literaria. Tranquilos esperamos su fallo; que si por ventura nuestra opinión quedase desautorizada (cosa que no esperamos, á decir verdad), siempre nos quedaría la satisfacción de haber cumplido con nuestro deber.

LA INTERPRETACIÓN SIMBÓLICA DEL «QUIJOTE.» *

I.

Es privilegio de los grandes ingenios producir obras de amplio y universal sentido que, franqueando los límites del tiempo y del espacio, extienden su influencia y ostentan su valía en todos los climas y en todas las épocas; obras que en el límite de lo individual reflejan lo que es común á todos los hombres, y vivirán, por tanto, mientras exista la humanidad sobre la tierra; obras, en suma, que no son mero producto reflexivo del entendimiento, sino explosión misteriosa é inconsciente de esa portentosa fuerza que se llama genio.

Hay en estas obras dos elementos completamente distintos, á saber: un propósito deliberado, un fin preconcebido, un pensamiento maduramente reflexionado por el autor, propósito, fin y pensamiento que no suelen traspasar los límites de una época y de un pueblo; y una concepción de carácter universal, un fin de profunda trascendencia que el autor no pensó ni se propuso, y que pueden considerarse como producto de lo que hay de inconsciente en el espíritu, y singularmente en el genio. Este segundo elemento suele permanecer velado por largo tiempo, sin que alcance á des-

* Publicado en la *Ilustración Española y Americana* en el año 1875 y en el día del aniversario de Cervantes. Aparece ahora corregido y con varias modificaciones.

cubrirlo la crítica contemporánea del autor, ni el autor mismo, que de seguro sintiera asombro y manifestara incredulidad si alguien llegara á revelárselo. Para que este elemento de la obra aparezca, es menester que pasen muchas generaciones, hasta llegar á un período más adelantado en civilización y capaz de comprender lo que, anticipándose á su tiempo, concibió el artista sin saberlo ni quererlo. Entonces, cuando el fin concreto que el autor se propuso está cumplido, cuando su obra ha perdido su carácter de actualidad, cuando á no haber en ella más que lo que él quiso que hubiese dormiría acaso en el polvo del olvido, aparece en todo su esplendor el *spiritus intus* que la animaba, el profundo sentido que en ella se escondía, la trascendental concepción que la hace digna de ser estimada y celebrada en todos los tiempos, y que la reviste del carácter universal y humano que, juntamente con la belleza de la forma, da eterna vida á las grandes producciones del arte.

Las obras artísticas que no consiguen este grado de perfección gozan de renombre entre los literatos, pero no de universal popularidad. La belleza de la forma no basta para alcanzar este resultado si bajo ella no palpita algo universal y humano que pueda ser comprendido y sentido en todos los tiempos por todos los hombres. El poeta que, consciente ó inconscientemente, logra reflejar de esta suerte en su obra lo que es permanente y universal en el hombre—idea, pasión, carácter, hecho ó problema—dando á sus concepciones esa inmortalidad que lo meramente histórico ó local no alcanza, llega al más alto punto de perfección que le es permitido al artista.

Pero lo permamente, lo universal, lo genérico, al ser cantados por el artista, han de manifestarse en lo individual y lo histórico, pues el arte es ante todo individualización y corporización, y en él lo abstracto ha de ocultarse bajo el disfraz de lo concreto; que de otra suerte, convirtiérase el arte en fría exposición didáctica, sólo tolerable en manos de un Lucrecio. El hecho aislado, el individuo, el momento histórico, el último detalle de lo accidental y transitorio, bastan al verdadero artista para reflejar en ellos lo universal que su mente contempla. De esta manera encarna Goethe en una vulgar leyenda de la Edad Media su grandioso ensayo de epopeya, y le basta á Shakespeare una antigua conseja para

crear la figura más grande del teatro moderno, la personificación más acabada del escepticismo soñador y melancólico, el príncipe Hamlet.

Esta fusión de elementos hace que en cada una de estas grandes creaciones del arte existan, bajo superior unidad, dos concepciones distintas, histórica y local la una, universal y filosófica la otra. El vulgo se apasiona por la primera, no sin vislumbrar como ignota sombra la segunda; ésta, en cambio, es objeto de estudio para la crítica. En el *Fausto*, por ejemplo, el escaso vulgo que lo conoce no ve más que la acción dramática, mientras el crítico descubre la concepción metafísica. Para el vulgo, Fausto es el antiguo doctor alemán, desesperado y sombrío, Mefistófeles el diablo tradicional del cristianismo, y Margarita la virgen candorosa de rubios cabellos, víctima de la impureza del primero y de las traidoras artes del segundo. Para el crítico, Fausto es el espíritu sediento del ideal, mal satisfecho con las especulaciones de la ciencia, y ansioso de placeres que satisfagan su corazón y sus sentidos; Mefistófeles el principio de negación y de duda, y la tendencia al mal que todos llevamos dentro de nosotros mismos; y Margarita, el ideal soñado, profanado, corrompido y trocado en objeto de hastío cuando se le ve convertido en hecho. El vulgo no sabe esto, pero lo presiente, y con maravilloso instinto convierte en personajes genéricos los que en la obra de arte son individuos, dando así testimonio del carácter de universalidad que en ellos se encuentra. Por eso, todo espíritu escéptico, burlón y pesimista es para él un Mefistófeles, todo positivista calculador y grosero un Sancho Panza, todo aventurero soñador un Don Quijote, y todo caballo matalón un Rocinante. El vulgo inconsciente descubre con instinto portentoso lo que la ciencia sólo sabe después de laborioso y profundo análisis; porque en el espíritu humano las facultades intuitivas están en razón inversa de las analíticas y reflexivas, ó, lo que es igual, lo inconsciente se halla en razón inversa de lo consciente.

Como ya hemos dicho, no siempre el poeta se da cuenta de la obra que lleva á cabo, ni entra en sus propósitos producirla tal como resulta después. Lo inconsciente es un elemento de la naturaleza humana, real y evidente, aunque mal conocido todavía. Las intuiciones maravillosas de los

poetas (no sin razón llamados *vates)*, de los músicos, de los pintores, de todos los artistas en general; las inspiraciones, los sueños, las visiones de los reveladores, de los profetas y de los extáticos; las decisiones arrojadas y las proezas inauditas de los héroes y de los mártires; los presentimientos, las simpatías y antipatías, el amor mismo, suelen ser manifestaciones de lo inconsciente, de que no sabe darse razón el sujeto en que se producen. Qué sea lo inconsciente no es cuestión que hemos de debatir aquí; limitémonos á indicar que si algo revela en nosotros (y aun fuera de nosotros) la existencia de un incognoscible supremo, que bien pudiera apellidarse divino y ser el *Deus ignotus* que la humanidad busca con tanto afán, es, sin duda, este elemento inconsciente de nuestro sér (que también existe en los demás seres), al cual, acaso más que á la reflexión discursiva, se deben los hechos más nobles de la vida y las más bellas y grandiosas creaciones del arte.

La obra inmortal de Miguel de Cervantes es una de las más luminosas pruebas de esta gran verdad. Al *Quijote* pueden y deben aplicarse todas las consideraciones que dejamos expuestas, pues quizá no hay otra producción literaria en que con mayor relieve aparezca la dualidad que hemos indicado, y en que sea más palpable la diferencia entre el propósito del autor y el resultado de sus esfuerzos. Por esta razón suelen causar tal extrañeza en los literatos adocenados y en los críticos vulgares las apreciaciones que del *Quijote* ha hecho la crítica moderna; apreciaciones cuyo examen es el objeto del presente estudio.

II.

El *Quijote* concebido por Cervantes, el que conocieron y comentaron sus contemporáneos, y después de ellos la mayor parte de los eruditos modernos, hasta época muy reciente, el *Quijote histórico*, si vale la palabra, no es otra cosa que una discreta y durísima sátira de los libros de ca-

ballerías, en que va envuelta una amarga censura del ideal caballeresco de la Edad Media. El *Quijote* que no pensó, ni presintió, ni quiso escribir Cervantes, pero que conoce la crítica de nuestros días, el *Quijote eterno*, es una altísima y profunda concepción que retrata la oposición eterna entre lo ideal y lo real, entendidos en la forma y manera que luego expondremos, y no con la vaga generalidad con que suelen entenderlos los que, sin maduro juicio ni atento examen de la cuestión, acometen la difícil empresa de escudriñar el simbolismo del *Quijote*.

De no establecer la distinción que dejamos indicada, de no reconocer en el *Quijote* (y en otras obras de su talla) los dos elementos que hemos expuesto, y de negar lo que hay de inconsciente en esa altísima manifestación del espíritu humano que se llama genio, se han originado dos graves errores en la interpretación de la obra de Cervantes, errores que, sobre torcer y viciar el sentido de la crítica, han engendrado una terrible calamidad literaria, personificada en una raza de literatos no menos terrible; ó lo que es igual, ha engendrado el *cervantismo* y los *cervantistas*.

El primero de los errores indicados consiste en desconocer la realidad de lo que llamamos el *Quijote eterno*, y ceñir todo estudio crítico al examen del *Quijote histórico*, olvidándose de que la letra mata y el espíritu vivifica. Los que tal piensan no ven en el *Quijote* más que una donosa sátira de los libros de caballerías, expuesta en forma de entretenida novela, y niegan todo valor y verdad á lo que hoy se llama interpretación simbólica del *Quijote*.

Los partidarios de esta opinión están incapacitados para resolver una dificultad que basta para destruir el estrecho criterio que en sus investigaciones les guía. Si no hubiera en el *Quijote* otra cosa que una sátira de actualidad, por grande que fuese su belleza literaria, no habría alcanzado tan universal fama y renombre, hasta en pueblos extraños que, leyéndolo en lengua exótica, no pueden apreciar los encantos de su forma ni encontrar interés alguno en la pintura de tipos y costumbres anticuados y para ellos extranjeros. Si el *Quijote* no fuera más que eso, ni su fama traspasara los Pirineos, ni para los mismos españoles sería otra cosa que una bella novela, muy discreta y entretenida sin duda, pero que, falta de todo interés de actualidad, no

gozaría de la inmensa popularidad de que disfruta, sólo explicable si hay en ella algo universal y humano que no se encierra en los estrechos límites del círculo de ideas é intereses del momento, que inspiraron al autor. Destruído el ideal caballeresco, y con él su literatura, y cumplido, por tanto, el propósito de Cervantes, su obra no excitaría hoy mayor ni más universal interés que otras que se propusieron análogo objeto y lo llevaron á cabo no sin gracia y desenfado, y que, sin embargo, no han extendido su fama entre la generalidad del público más allá de los países en que nacieron, ni en ellos gozan de popularidad verdadera. Tales son el *Pantagruel* de Rabelais, *El Morgante mayor* de Pulei, el *Orlando enamorado* de Bojardo, y acaso el *Orlando furioso* de Ariosto, que hoy nadie aprecia mas que el círculo de los eruditos y gentes cultas. Don Quijote y Sancho Panza, convertidos en tipos genéricos, universales, aplicados á todo linaje de condiciones y personas, son la refutación más cabal de esta estrecha doctrina. Para que los personajes de una obra artística lleguen á ser tipos universales, para que adquieran una vida tal que apenas nos resignemos á creer que no han existido realmente, es menester que en esa obra y en sus personajes haya algo universal y permanente, que no se encierre en los límites de un siglo y un pueblo. De otra suerte, el *Quijote* y sus personajes hubieran perecido con el ideal de que eran burlesca parodia, y vivirían hoy únicamente en la historia de la literatura, pero no en la fantasía de las muchedumbres.

Esta opinión es errónea por ser exclusiva é incompleta, mas no porque carezca de un fondo de verdad. Es cierto que Cervantes sólo se propuso ridiculizar la literatura caballeresca, y con ella el ideal que le inspiraba, pues á su claro ingenio no podía ocultarse que la primera era fidelísimo reflejo y consecuencia legítima del segundo, que éste parecía envuelto en las ruinas de aquélla; pero es cierto también que inconscientemente creó, al concebir esta sátira y por razón del modo como la concibió y compuso, el profundo, trascendental y dramático poema que la crítica moderna halla encerrado bajo ella, el *Quijote* eterno velado bajo el *Quijote* histórico que destruyó los libros de caballerías.

Esta manera estrecha y literal de entender el *Quijote* ha

creado un cervantismo nimio y mezquino que por largo tiempo ha prevalecido entre nosotros. Los partidarios de esta interpretación, desconociendo el valor filosófico de la obra y ateniéndose sólo á sus méritos literarios, se han entregado á los más minuciosos y pueriles análisis gramaticales y retóricos y á los comentarios más inútiles y empalagosos, unos para poner faltas á Cervantes, otros para convertir en bellezas sus verdaderas faltas, muchos para imitarle servilmente en empachosas disertaciones académicas, todos para profanar la obra y empequeñecer la crítica. Clemencín, entre otros, es un buen ejemplo de esta casta de cervantistas.

Contra este error se ha suscitado otro. A esta interpretación literal se ha opuesto otra libérrima, viciada en lo general por el desconocimiento de lo inconsciente. Para los que representan esta opinión, la obra de Cervantes encierra un sentido oculto y elevado, que para los más consiste en la oposición dramática de lo ideal y lo real, respectivamente personificados en D. Quijote y Sancho Panza. Otros han creído ver en la obra una sátira política de actualidad, escrita con cierta intención antimonárquica, ó al menos antidinástica, y cuyo blanco era Carlos V, representado en Don Quijote. Otros, convirtiendo á Cervantes en filósofo racionalista y demócrata republicano, han creído ver en la obra una especie de profética apocalipsis revolucionaria. Y finalmente, otros, empequeñeciendo y rebajando la obra y el autor, han pretendido que el *Quijote* se reduce á una serie de sátiras personales, inspiradas en móviles mezquinos, y han empleado gran cantidad de agudeza é ingenio en probar tan desventurada tesis.

De todas estas hipótesis é interpretaciones sólo la primera es legítima y plausible. Sin negar que puede haber en el *Quijote* alusiones punzantes, y para nosotros indescifrables, á determinados personajes y sucesos de la época; sin desconocer que Cervantes era, con relación á su tiempo, un espíritu liberal y algo despreocupado, es fuerza rechazar teorías que le convertirían en enigma incomprensible. Se necesita desconocer por completo el espíritu de aquella época para pensar que pudiera caber en una cabeza española la idea de poner en caricatura al vencedor de Pavía, ni menos la de desarrollar en enigmáticas formas ideas que no

presentían entonces los más aventajados ingenios. Aunque haya en los artistas adivinaciones y presentimientos, nunca llegan á ponerse por cima de su época hasta tal punto, ni propósitos tales cabían en un espíritu como el de Cervantes, penetrante y poderoso sin duda, pero no superior en cultura científica á los grandes ingenios contemporáneos suyos. Por otra parte, contra estas interpretaciones conservan todo su valor los razonamientos que contra la interpretación literal hemos alegado.

Unicamente puede sostenerse, en los términos y límites que luego expondremos, la tesis primera, la de que el *Quijote* representa la lucha entre lo ideal y lo real, y sólo ella basta para explicar la universalidad de la fama de este libro. Pero esta opinión es insostenible cuando se entiende que tales fueron los propósitos de Cervantes, y que éste, con plena conciencia, quiso pintar en el *Quijote* semejante lucha. Esto es de todo punto inverosímil, y contra ello se pueden alegar poderosísimas razones.

Si tal hubiera sido la intención de Cervantes, claramente lo habría dicho en su obra, en vez de manifestar repetidas veces, y en términos que no dejan lugar á duda, que su único propósito era *poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías;* sin que valga oponer á esto la necesidad de ocultar el verdadero objeto de su libro por temor á la censura, pues la oposición de lo ideal y lo real no era cosa que pudiera asustar á la autoridad eclesiástica. Además, la alteza y profundidad de concepción tan trascendental no podían ocultarse á Cervantes, y no fuera explicable en tal caso que prefiriera á la obra inmortal en que la desarrollaba una novela tan falta de idea y trascendencia como *Persiles* y *Segismunda*. Cervantes, pues, no creyó hacer otra cosa que una sátira de los libros de caballerías. Su genio, inconsciente como casi todos los genios, de una parte, y de otra el procedimiento que adoptó para desenvolver su pensamiento, le llevaron mucho más allá de su propósito, dando por resultado la producción de esa concepción altísima, que compite en profundidad con el *Fausto*, aventajándole en belleza.

El error de la opinión que examinamos consiste, por tanto, como el de la anteriormente analizada, en no ver las dos fases del problema. Tienen razón, en efecto, los que

afirman que hay en el *Quijote* algo más que una sátira literaria; pero no la tienen al desconocer que la forma y la base de la concepción profunda que en él hallan son precisamente esa misma sátira, y que Cervantes no se propuso otra cosa que ella. Como sucede siempre, las dos opiniones opuestas tienen razón en lo que afirman, y no en lo que niegan: ¡tan cierto es que exclusivismo y error son términos sinónimos!

Esta opinión ha engendrado otra raza de cervantistas. Caracterízalos no sólo el exagerado afán de rebuscar símbolos en el *Quijote*, sino un idolátrico culto hacia su autor, que produce los mayores delirios. Este culto es lógico en el fondo. Si Cervantes concibió madura y reflexivamente un poema tan trascendental como el que descubre en su libro la crítica moderna, Cervantes era no sólo el mayor filósofo, sino el sabio más grande de su siglo, y su *Quijote* debe ser una especie de enciclopedia de todos los conocimientos humanos, una segunda *Biblia* de la humanidad. De aquí esos estudios sobre Cervantes considerado como filósofo, teólogo, político, economista, militar, marino, médico, geógrafo, cocinero, y no sabemos cuántas cosas más; estudios que, sin contribuir en nada á la gloria de Cervantes, ponen en ridículo á sus autores y convierten el respetuoso culto que, no sólo todo español, sino todo amante de lo bello, debe al inmortal manco de Lepanto, en ridícula idolatría, sólo tolerable en un manicomio.

Pero dejemos este punto, y una vez asentado que hay en el *Quijote* un sentido literal y estricto—un *Quijote* histórico—y un sentido oculto, fecundo y elevado—un *Quijote* eterno—el primero deliberadamente concebido por su autor, el segundo inconscientemente producido; y admitida además la teoría de que el *Quijote* representa la oposición dramática entre lo ideal y lo real, pasemos á considerar de qué manera se produjo este sentido simbólico en la obra de Cervantes, sin pensarlo ni quererlo éste, y cómo y bajo qué concepto debe admitirse esta teoría hoy corriente, pero no formulada, por lo general, con entera precisión, sino en términos por extremo vagos.

III.

Cuestiones tan importantes como difíciles se ofrecen ahora á nuestra consideración, á saber: cómo y por qué se determinó Cervantes á escribir el *Quijote;* cómo, propóniendose solamente ridiculizar la literatura caballeresca y con ella el ideal que la inspiraba, llegó, sin quererlo ni saberlo, á plantear un profundo y trascendental problema: la oposición entre lo ideal y lo real; y en qué sentido debe entenderse esta oposición para que la crítica no incurra en gravísimos errores. La resolución de estas cuestiones es la base necesaria de todo comentario del *Quijote*.

Determinar con entera seguridad qué serie de causas condujo á Cervantes á concebir su obra, es empresa punto menos que imposible. La gestación de las grandes producciones del ingenio humano no es menos misteriosa que la de los seres orgánicos, pues los orígenes de las cosas son tan inciertos y oscuros en el mundo del espíritu como en el de la materia.

No han faltado escritores que han creído ver algo de biografía en el *Quijote*, y hasta han llegado á sospechar que Cervantes se retrató en su personaje; y efectivamente la vida aventurera del cautivo de Argel pudiera dar cierto valor á esta hipótesis, pero sin el carácter absoluto que le dan sus comentadores.

Entendiendo esta opinión en el sentido de que en sus primeros años hubo en Cervantes ciertas ilusiones y ciertos instintos aventureros que le empeñaron en empresas superiores á sus fuerzas, y que más tarde, aleccionado por la experiencia, hubo de reconocer todo lo que hay de engañoso en los sueños que la mente acaricia en ocasiones, no hay inconveniente en admitir ciertas semejanzas entre Cervantes y su héroe. Pero suponer que el *Quijote* es una protesta amarga del idealismo, y que su protagonista es

una figura trágica en la intención del autor, es desconocer el carácter de Cervantes.

Si Cervantes hubiera querido retratar en su obra la trágica historia del ideal estrellándose en los escollos de la realidad, semejante idea hubiese aparecido á su espíritu revestida de colores tan tristes, que antes le inspirara amargas quejas que burlona risa. Cuando el hombre, en lucha con la realidad, ve convertidas en humo sus ilusiones y en polvo sus esperanzas, exhálase de sus labios triste lamento, negación escéptica ó satánica blasfemia, mas no regocijada carcajada. Compárase entonces con Prometeo encadenado, con Job abatido y doliente, ó con Fausto sumido en negro y desconsolador escepticismo, pero no se le ocurre trazar su propia caricatura, imaginando el D. Quijote. Si Cervantes hubiera sentido esa terrible decepción, y en vista de ella, y para pintarla, concibiera su obra, habría creado algo parecido al *Fausto* de Goethe, al *Manfredo* de Byron; habría exhalado su desesperación en lamentos de titán como Leopardi, pero jamás se le ocurriera ponerse en caricatura, personificándose en D. Quijote. Imaginar lo contrario es desconocer por completo las condiciones del espíritu humano, dispuesto en circunstancias dadas á condenar, en nombre de su personalidad, la realidad exterior que le abruma, pero no á mofarse despiadadamente de sí mismo; porque el verdadero idealista no se corrige por el desengaño, ni achaca su desgracia á sus propios errores, sino á las fatalidades exteriores que se oponen á la realización de sus intentos.

Por consiguiente, si Cervantes fué alguna vez idealista de fijo no lo era cuando concibió el *Quijote;* antes, aleccionado por la experiencia, parecíanle ridículas las ilusiones vanas que engañan y extravían á los hombres. Había en su carácter un fondo ingénito de discreción y buen sentido que debía apartarle de tales delirios, y si la estrechez de su fortuna, el natural desasosiego de los juveniles años, los arranques temerarios propios de un espíritu valeroso y despreocupado, pudieron empeñarle en arriesgadas empresas y darle cierto carácter aventurero que en su edad primera le hace un tanto parecido á su héroe, pronto su natural discreción hubo de apartarle de tales caminos, mostrándole todo lo que hay de ridículo en esos idealismos temerarios.

Su misma vida agitada debió proporcionarle gran conocimiento y práctica del mundo, haciéndole recorrer todo linaje de posiciones y codearse con toda especie de gentes. La necesidad le obligó á ser poco escrupuloso en buscar relaciones y modo de vivir, y su trato frecuente con clases sociales, que de todo suelen tener menos de idealistas, no era muy á propósito para alimentar en su alma instintos quijotescos. El hábil pintor de las costumbres de rufianes, daifas, galeotes y demás cofrades de la Germanía y devotos de la penchicarda, el autor regocijado de *El coloquio de los perros*, *La tía fingida* y *Rinconete y Cortadillo*, si algo tuvo de Quijote en su juventud, llegado á la edad madura tenía más puntos de contacto con Sancho Panza, con Ginés de Pasamonte y con el bachiller Sansón Carrasco, que con el hidalgo de la Mancha. Si alguna vez fué idealista, pronto se arrepintió de ello; conoció el error que el idealismo entrañaba, y supo mofarse de sus extravíos. No hay, pues, razón suficiente para pensar que en el fondo de la novela cervántica alienta esa amargura, idealista y escéptica á la vez, que caracteriza á los poetas del siglo XIX.

No era posible tampoco que tal estado psicológico se produjera en un escritor de aquella época, porque no bastan á engendrarlo las desgracias y decepciones individuales, si á ellas no se agregan causas análogas de carácter general. El poeta del siglo XIX, al lamentar su propia desdicha, ve reflejada en ella la desdicha universal de estos tiempos, y por eso su queja reviste un carácter de generalidad y su escepticismo abarca cuanto existe. En la época de Cervantes el poeta se limitaba á cantar su desgracia individual, á maldecir el hecho concreto que la ocasionaba, mas no se elevaba á una concepción general escéptica. Por eso es imposible que Cervantes soñara siquiera en plantear en toda su extensión el conflicto de lo ideal y lo real, tal como hoy se entiende; limitábase á mofarse de un ideal dado y á presentar la realidad en oposición con él, pero no llegaba á suponer que fuese universal tal oposición; veía el fenómeno, pero no lo generalizaba ni lo convertía en ley. Por eso también, para adivinar en su obra el sentido simbólico que se le atribuye, ha sido preciso que llegue una época en que no exista un ideal aceptado por todos los hombres, en que la duda y la desesperación atormenten las conciencias, en que el idea-

lismo y el positivismo traben reñida batalla en todas las esferas de la vida. Esta época ha visto en el *Quijote* lo que ella lleva dentro de sí misma, y no ha tenido en cuenta que lo que cree descubrir en la inmortal novela no podía ocurrírsele á nadie en los tiempos de Cervantes, y mucho menos en España, donde reinaba un solo ideal en lo religioso, en lo político y en lo doméstico; ideal representado en estos tres grandes sentimientos, inspiradores constantes del arte de aquella época: la fe católica, la fe monárquica, el honor castellano. Eso cantaban todos los poetas; eso aceptaban todos como ideal y realidad juntamente; y á ninguno se le ocurría poner en pugna la realidad con la idea, salvo en casos determinados y concretos. ¿Cómo era posible, por tanto, que Cervantes viese y sintiese lo que no veían ni sentían sus contemporáneos?

¿Quiere decir esto que nada de subjetivo hay en el *Quijote?* De ningún modo. La personalidad de Cervantes aparece en él á cada paso, y á cada paso también se hallan alusiones á sucesos de su vida y á personajes que en ella intervinieron, y máximas, reflexiones y sentencias que revelan los estados de ánimo y las opiniones del autor. Adviértese en todo ello, no sólo gran sentido práctico y profundo conocimiento de la vida, sino á veces cierta amargura y descontento, cierto espíritu un tanto fiero y orgulloso y algo rebelde, perfectamente explicables por la posición social y las desdichas de Cervantes. Puede también admitirse, en los límites y con las reservas que hemos expuesto, cierta analogía entre D. Quijote y Cervantes en sus primeros años, cierta experiencia personal trasparentada en la obra; pero esta intervención del elemento personal, que en ninguna producción artística falta, por objetiva que sea, no autoriza para convertir en autobiografía la historia del *Ingenioso Hidalgo;* aparte de que contra ésta, como contra las demás hipótesis análogas, son el mejor y más auténtico testimonio las explícitas declaraciones de Cervantes.

Lo cierto y positivo es que Cervantes profesaba profunda aversión á la literatura caballeresca, y que la idea de ridiculizarla en su *Quijote* le ocurrió, según él declara, en una cárcel, sea ésta la de Sevilla ó la de Argamasilla de Alba. Estos son los hechos positivos; veamos qué datos pueden suministrarnos para la resolución del problema que nos ocupa.

Y, ante todo, ¿por qué profesaba Cervantes tal aborrecimiento á los libros de caballerías? ¿Movíanle á ello solamente consideraciones y motivos de carácter literario ó de mayor alcance y trascendencia? ¿Eran objeto de su odio los libros de caballerías solamente, ó también el ideal que en ellos se retrataba? He aquí las primeras cuestiones que deben discutirse para entender cómo concibió Cervantes la idea de su obra.

Al sano criterio y al buen gusto literario de Cervantes, cuyas tendencias al realismo en el arte no pueden ponerse en duda, repugnaban grandemente los desatinos de los libros de caballerías, producto de una fantasía desarreglada y de un extraviado idealismo; pero no menos debía disgustarle el ideal que en ellos se reflejaba, y que pugnaba de todo en todo con la organización social y política de la Edad Moderna, con las ideas y sentimientos engendrados por el Renacimiento y con la realidad de la vida.

Aquel concepto del amor, tan duramente ridiculizado en el *Quijote*, no podía avenirse con la rehabilitación de la naturaleza, llevada á cabo por el Renacimiento; aquella justicia confiada al valor individual no se concertaba con la organización del Estado, según la comprendían los políticos y jurisconsultos, inspirados en el sentido centralista, socialista y autoritario del Derecho romano; aquellas justas y torneos, verdaderos certámenes de la barbarie bajo apariencias de bizarra gentileza, no cuadraban á una sociedad en que cobraban mayor crédito cada día las manifestaciones elevadas y los cultos espectáculos del arte bello; aquel predominio de la nobleza feudal no se compaginaba con la marcha iniciada por la sociedad moderna, que caminaba en pos de la igualdad bajo los auspicios de la monarquía, y que comenzaba á introducir la influencia del estado llano, mediante el desarrollo de la jurisprudencia, el enaltecimiento de las ciencias y las artes y la rehabilitación de la industria y el comercio.

Cervantes, más inspirado en el Renacimiento que en la Edad Media, plebeyo por rigores de la fortuna, aunque de origen hidalgo, conocedor de la realidad de la vida y de las necesidades del pueblo, no podía mirar con buenos ojos una literatura que era la negación del arte, tal como él lo comprendía, y un ideal de vida que era opuesto á la existencia

de la sociedad, tal como él la concebía y sustentaba. Era, pues, lógico que su buen sentido se rebelase contra un ideal absurdo, anacrónico y peligroso, y contra una literatura desatinada y ridícula.

Un escritor contemporáneo, el Sr. Tubino, ha dado á entender en su discreto libro *Cervantes y el Quijote*, que la oposición entre la nobleza y la burguesía ofrece alguna semejanza con la oposición entre D. Quijote y Sancho; observación que no deja de revelar ingenio, ni carece por completo de verdad. Pero ¿puede inferirse de aquí que Cervantes tuvo como una anticipación del espíritu democrático moderno y que en D. Quijote intentó ridiculizar á la nobleza? A nuestro juicio esta opinión no puede sostenerse. Sin duda que, al condenar con tanto rigor el ideal caballeresco, dirigía Cervantes violenta censura á la aristocracia nobiliaria, creadora y mantenedora de ese ideal, y representaba la protesta del buen sentido del estado llano contra las idealidades aristocráticas. Pero si se admite que en D. Quijote retrató la nobleza, fuerza es admitir también que en Sancho retrató la burguesía, y de mano maestra por cierto, pues el escudero manchego con su menguado positivismo, su ambición desapoderada, su aversión á todo ideal, y su socarrona malicia, es fidelísima fotografía de la clase que, merced al sacudimiento de 1789, ha arrojado del pedestal al andante caballero para reemplazarle con el sensual y egoísta gobernador de la Barataria. Resultaría, pues, en caso de admitir la hipótesis, que Cervantes puso en ridículo igualmente la nobleza y la burguesía, con lo cual no cabría atribuirle el supuesto papel de representante de las protestas y aspiraciones de la segunda y precursor de la democracia. Aparte de esto, diera en tal caso muestra sobrada de ingratitud el escritor que, viviendo de las pensiones que le otorgaban el Arzobispo de Toledo y el Conde de Lemos, recompensara con una violenta diatriba la generosa conducta de sus protectores y llevara la falsía y el sarcasmo al extremo de poner sus obras bajo el amparo de los mismos que en ellas se veían clavados en la picota del ridículo. No negaremos nosotros que lo dicho por el Sr. Tubino resulte efectuado en la obra, que no es realmente en sus conclusiones muy favorable á las ideas, sentimientos y manera de vivir de las altas clases, pero no admitimos que tal fuera el intento de

Cervantes. Esta oposición entre la nobleza y la burguesía, como la que forma la base de su libro, no fueron en él deliberado propósito, sino producto inconsciente de su genio.

Como, según declaración de Cervantes, el *Quijote* fué engendrado en una cárcel, no ha faltado quien, dando por supuesto que ésta fuera la de Argamasilla de Alba, haya intentado probar que el móvil que impulsó á Cervantes á escribirlo fué el deseo de vengarse, ridiculizándolos, de algunos vecinos de esta población y del Toboso que se suponen retratados en varios personajes de la obra. Contra esta explicación hay graves dificultades. En primer lugar, no existen otras pruebas auténticas y categóricas de la prisión de Cervantes en Argamasilla que una tradición divulgada en el mismo pueblo, que señala como cárcel del Manco de Lepanto la casa llamada de Medrano. Pero es sabido que fué coetáneo del autor del *Quijote* otro Miguel de Cervantes Saavedra, natural de Alcázar de San Juan, cuya persona bien puede haberse confundido no pocas veces con la del Cervantes de Alcalá. Algo, sin embargo, debe haber de fundado en estas tradiciones si se tiene en cuenta el escaso aprecio, por no decir mal disimulado resentimiento, con que habla Cervantes de Argamasilla, *de cuyo nombre no quiere acordarse*, y si se recuerdan las noticias dadas por el señor Hartzenbusch acerca de cierto retablo de la parroquia de Argamasilla, en que se halla un retrato de un caballero que se asegura ser D. Rodrigo Pacheco, supuesto enemigo de Cervantes, y de quien se dice en la inscripción de dicho retablo que tenía *en el celebro una gran frialdad que se le cuajó dentro*, lo cual recuerda la causa á que atribuye Cervantes la locura de D. Quijote.

Pero aunque sea muy probable que Cervantes tuviera resentimientos con los vecinos de Argamasilla y acaso en la cárcel de este pueblo concibiera el pensamiento de su obra, nunca podría fundarse en estos datos la interpretación del *Quijote*, á que nos referimos. Explicación semejante peca de mezquina, empequeñece la obra y rebaja al autor. Las pequeñas causas no producen los grandes efectos; suelen, sí, ocasionarlos, pero ocasión y causa son cosas completamente distintas. El encarcelamiento de Cervantes pudo moverle á escribir un libro, porque el silencio y la soledad de la prisión eran condiciones favorables, ora para madurar y dar

forma á un proyecto de antemano concebido, ora porque en las largas horas de meditación que le deparaba su encierro, surgiese en su mente la idea de la inmortal novela. El deseo de mortificar á los vecinos de Argamasilla y del Toboso pudo inducirle á colocar en la Mancha la acción de su obra, á hacer oriundos de aquella á los principales personajes, y aun á retratar en ellos, probablemente en su parte física, á algunos de los que más le hubieren molestado. Estos detalles y algunas alusiones pueden explicarse de este modo; pero de aquí á suponer que producción de tal altura sea producto de una mezquina venganza, que á nadie interesaba ni podía causar gran efecto, media un abismo que la sana crítica no puede salvar.

IV.

Desechadas las erróneas interpretaciones del *Quijote* que aun prevalecen; declarado lo que en algunas de ellas puede haber de exacto, y fijado el sentido en que pueden admitirse; asentado que el verdadero propósito de Cervantes fué ridiculizar los libros de caballerías, y, por ende, el ideal que en ellos se refleja; pero admitido también que en el fondo el *Quijote* representa en forma cómica la contraposición entre lo ideal y lo real, importa averiguar, cómo, no entrando concepción semejante en los fines y propósitos de Cervantes, resultó efectuada, sin embargo, sin que éste ni sus contemporáneos é inmediatos sucesores tuvieran conocimiento de ella. El problema, difícil de resolver á primera vista, aparece claro y sencillo fijándose en el procedimiento que adoptó Cervantes para realizar su pensamiento.

No es cosa peregrina en la historia que los hombres de genio hagan mucho más de lo que quisieron hacer. Una dirección determinada en el procedimiento á que se someten, un principio proclamado sin atender á sus consecuencias ó fijándose sólo en una de ellas, y otros detalles y circuntancias por el estilo, bastan á veces para que las generaciones

posteriores descubran en las creaciones de los grandes hombres cosas que ellos no sospecharon siquiera, ó saquen de sus doctrinas consecuencias que ellos no adivinaron y que acaso les espantaran si pudieran vislumbrarlas. Esto es evidente en todas las esferas de la vida humana. Lutero se propuso restablecer la primitiva pureza del cristianismo y robustecer la fe cristiana, y en realidad resultó la semilla del racionalismo moderno y dió golpe mortal á la religión que se proponía enaltecer. Colón descubrió un mundo, creyendo que sólo descubría un camino fácil para las Indias orientales. Ariosto quizá creyó hacer un poema serio en su *Orlando furioso*, y la crítica moderna descubre en él una concepción burlesca. ¿Qué tiene de extraño que Cervantes, sin otro propósito que ridiculizar los libros de caballerías, haya trazado la trascendental y grandiosa concepción que hoy contemplamos en su obra?

En los forzados ocios de una prisión concibió Cervantes su producción inmortal. El fin que en ella se propuso fué ridiculizar la literatura y el ideal caballerescos; la forma que adoptó para llevarlo á cabo fué la novela, es decir, el género en que más sobresalía. Admitido este medio de desarrollar su pensamiento, debiéronse ofrecer á su espíritu dos caminos para realizarlo: uno, seguido por otros escritores que ya habían ridiculizado la literatura caballeresca; otro, completamente nuevo. El primero, de que eran modelos los poemas burlescos de Berni, Bojardo, Pulci y Ariosto (si el de éste puede considerarse tal), consistía en parodiar las leyendas caballerescas con tal exageración de colorido que provocara la risa y el escarnio, procedimiento característico de los llamados poemas héroi-cómicos, seguido también en cierto modo, pero con mayor bufonería, por Rabelais en su *Pantagruel*. El segundo, que fué el imaginado por Cervantes, consistía en pintar, dentro de las condiciones del arte más vigorosamente realista, la oposición entre el ideal caballeresco y la realidad de la vida, fingiendo un personaje que, tomando en serio los delirios de los libros de caballerías, se propusiera en pleno siglo XVI realizar por sí mismo, en su persona, y con la sola ayuda de sus fuerzas individuales, el ideal de la andante caballería. Los obstáculos, las decepciones, las ridículas caídas á que había de dar lugar tan descabellado propósito, constituían la más acabada sátira de

un ideal que al convertirse en hecho se trocaba en insensata locura y cuya abierta contradicción con la realidad aparecía patente. Este procedimiento, sin duda el más seguro para obtener el apetecido resultado, llevaba á Cervantes indefectiblemente, y sin que él lo sospechara, á plantear el problema que descubre en su libro la crítica moderna. Veamos cómo se verificó este singular fenómeno.

Para ridiculizar Cervantes el platonismo amoroso, tal cual lo concibieron los libros de caballerías, las cortes galantes de la Edad Media y los poetas de la escuela de Dante y Petrarca, supuso á su héroe enamorado de una zafia y vulgar labradora, llamada por el hidalgo Dulcinea del Toboso. Para aumentar el efecto cómico por medio del contraste, en vez de pintar á D. Quijote joven, gallardo y arrogante, retratóle viejo, flaco, macilento y débil; en lugar de ceñirle de lucientes armas, encajó su cuerpo en añeja armadura cubierta de orín, encerró su rostro en una celada de cartón y armó su brazo con un lanzón formado de la tosca rama de un árbol; y por último, lejos de hacerle cabalgar sobre arrogante corcel de batalla, dióle por montura un rocín cansado y matalón. Y como si esto no bastara, imaginó que el digno compañero de paladín semejante fuese un tosco villano, groseramente sensual y positivista, no exento de cierto sentido práctico y socarrona malicia, que, movido por la ambición, se prestase á seguirle en sus aventuras con ánimo de explotar en provecho propio la cándida condición de su amo. Acomodó á este rústico, como su condición lo exigía, en un humilde rucio, y de esta manera quedó completo el festivo consorcio de un loco soñador y un villano ignorante y malicioso, caminando juntos, aquél á desfacer agravios y enderezar entuertos, éste á conquistar el gobierno de la Insula Barataria, y montados, el idealista aventurero sobre *Rocinante*, símbolo de la impotencia, y el sensualista codicioso sobre el asno, símbolo de la grosería y la ignorancia.

Ahora bien: dados estos elementos, no es difícil prescindir de lo que hay de individual, local y concreto en la acción y en los personajes, y mediante una sencilla generalización, trocar la novela en una personificación de un problema universal humano. Varíese el objetivo de Don Quijote, despójesele de sus condiciones peculiares, y será el tipo de todo idealista loco y soñador; hágase otro tanto con

Sancho Panza, y será representación de todo positivismo egoísta y grosero; verifíquese igual operación con Dulcinea, y se trocará en símbolo de todo ideal absurdo, en vano perseguido; dése valor alegórico á los episodios de la novela, y se verá en ellos la imagen de los obstáculos que la realidad ofrece al que en desconocerla y atropellarla se empeña. El sentido simbólico del *Quijote* no es, por tanto, una ilusión de los comentadores, sino una consecuencia lógica de la forma en que está desarrollada su concepción.

Y he aquí cómo, por un procedimiento tan lógico como sencillo, por obra simplemente de la manera de concebir la forma de su pensamiento, y por el deseo de buscar el contraste cómico, Cervantes, sin quererlo ni saberlo, creó dos acabados tipos del idealismo y del positivismo (entendidos como diremos después), retrató en ellos una oposición eterna en la vida y en la historia, planteó un profundo y trascendental problema, y escribió un libro lleno de elevadas concepciones y altísimas enseñanzas, no siendo en realidad otro su propósito, como él mismo declara terminantemente, que el de escribir en forma de novela una punzante y regocijada sátira de los libros de caballerías, y del ideal que en ellos se refleja. No fué, pues, la grandeza del resultado obtenido producto del fin y propósito del autor, sino consecuencia fatal y necesaria del modo de desarrollar el pensamiento. Puede decirse, por tanto, que la forma creó el fondo en la novela de Cervantes.

Veamos ahora, una vez dilucidadas estas cuestiones, y prescindiendo en cuanto sea posible de la personalidad de Cervantes, ajena por la intención al resultado obtenido, bajo qué concepto, con qué límites y en qué sentido cabe decir que el *Quijote* simboliza la lucha permanente é inacabable entre lo ideal y lo real, entre la teoría y la práctica, entre la idea y el hecho, pues de no aclarar esta fórmula y de hacer de plano y sin ulteriores explicaciones esta afirmación pueden seguirse gravísimos errores.

V.

Decir sin ulterior explicación que el *Quijote* representa la oposición entre lo ideal y lo real, es cometer un error filosófico é inferir un ultraje, no sólo á Cervantes, sino á la humanidad. Con efecto, ora representen D. Quijote el ideal y Sancho la realidad, ora ésta se halle representada, no por el segundo, sino por la acción entera de la obra, el resultado que arrojaría el estudio de la inmortal novela de Cervantes, una vez aceptada de plano y sin más explicaciones la teoría á que nos referimos, sería que el *Quijote* es una sangrienta sátira del ideal, una negación del progreso humano, una mofa de cuanto hay de bello, de noble y de grande en la conciencia y en la vida. Sería en tal caso el *Quijote* una concepción escéptica y pesimista, pero no al modo de las que hallamos en los grandes monumentos de la poesía moderna, sino desarrollada bajo la forma más odiosa y menos bella que pueden revestir tales ideas, pues si es poético y conmovedor el pesimismo que gime y se retuerce en la desesperación y la amargura, es repugnante el que se complace en ridiculizar las más nobles y puras aspiraciones de los hombres. Aceptar, pues, esta teoría valdría tanto como atribuir á Cervantes una concepción antihumana y monstruosa, si no se suponía que produjo esta concepción inconscientemente, y juzgar á la humanidad lo bastante desprovista de sentido moral y aun de sentido común para aplaudir con entusiasmo y rendir respetuoso culto á un libro que, siendo bello en la forma, sería en el fondo la más impía y desoladora de todas las creaciones del ingenio humano.

En la lucha sostenida por D. Quijote contra la realidad, es vencido y sucumbe abrumado bajo el peso del ridículo. Si D. Quijote personifica el ideal, resulta, por tanto, no sólo que el ideal está condenado á permanecer eternamente en el estado de utopia, sino que al intentar encarnarse en el hecho ha de sucumbir siempre, siendo su derrota merecida

y digna de aplauso, toda vez que el ideal se identifica con lo ridículo. En tal caso, la virtud, la abnegación, el heroísmo, la lucha por el bien, la aspiración á lo perfecto, el progreso mismo, serían objetos merecedores de burla y escarnio, y los héroes, los profetas, los apóstoles, los mártires deberían ser entregados á la mofa de las gentes y encerrados después en las casas de locos. Y entonces, sobre las ruinas de todas las ilusiones bellas, de todas las aspiraciones nobles, de todos los sacrificios sublimes, se alzaría la figura de Sancho Panza como único modelo digno de ser imitado por los hombres. Tal sería la enseñanza filosófica y moral de ese libro, sangriento escarnio de todo lo bello y todo lo grande, burla monstruosa digna de ser concebida por el espíritu del mal.

¡No! El *Quijote* no es ni puede ser eso. Si tal fuera, la humanidad hubiera arrojado lejos de sí, con horror y repugnancia, un libro que representaría lo que hay más odioso en el mundo: el escepticismo pesimista sazonado por el sarcasmo y realzado por el cinismo: el escepticismo horrible de Mefistófeles. Si eso fuera el *Quijote*, su autor merecería, no los aplausos de la posteridad, sino las maldiciones de la historia.

El *Quijote* no es eso. Es, por el contrario, concepción altísima bajo el punto de vista filosófico, fecunda en provechosas enseñanzas bajo el punto de vista práctico. Es un libro realista, debido á un espíritu en alto grado positivo, y producto de una discreción, una experiencia y un conocimiento de la realidad superiores á todo encomio. No es la obra de un soñador idealista, ni de un escéptico sarcástico, sino de un entendimiento agudo y penetrante, enemigo de exageraciones y que ve claramente el verdadero aspecto de las cosas. No es tampoco la creación consciente de un poeta filósofo que quiere elevarse á una concepción trascendental, como generalmente se piensa, sino el eco del buen sentido y de la experiencia, que ponen las cosas en su debido punto y advierten al hombre el camino que debe seguir en la vida para librarse de deplorables extravíos. Si hay allí alguna filosofía, no es otra que la del sentido común y la razón práctica.

Entre el ideal bien entendido y la realidad, la oposición existe, pero no es irreconciliable ni absoluta. El mal y el

bien luchan en el mundo, sin que su pelea tenga término posible, porque el mal no es pasajero accidente ni mero producto de los errores humanos, sino algo que tiene su fundamento en la invariable organización del universo. Pero la ley de la evolución, que es asimismo ley de progreso, se cumple siempre, y, merced á ella, el bien gana terreno cada día, y el mal lo pierde, sin que por esto pueda creerse que la victoria del primero y la derrota del segundo llegarán jamás á ser definitivas. La disminución gradual é indefinida del mal, el crecimiento coetáneo del bien, son ley del mundo, y se realizarán constantemente, sin que nunca llegue á desaparecer el primero por completo.

El ideal, como tipo de perfección á que el hombre aspira, se realiza parcial y gradualmente, pero en su plenitud no se realizará jamás, porque el mal es esencial en el mundo, y el límite y la imperfección son inherentes á los seres finitos. Al hombre toca, por tanto, realizarlo gradual y progresivamente, sin llegar á la anhelada perfección, pero mejorando más cada día las condiciones de su vida.

Paso á paso, entre tropiezos y caídas, á costa de sangre y de lágrimas, el ideal se va realizando en la historia, y como su triunfo completo es imposible, nunca desaparece la oposición entre él y la realidad, y por eso el deseo es infinito, la aspiración eterna y el dolor permanente. Esta oposición, que constituye nuestro tormento, es condición inexcusable de nuestra vida y aguijón constante de la actividad humana, siempre impulsada al movimiento por la conciencia del dolor presente y el deseo del bienestar futuro. A la larga, lo que hay de posible en el ideal que acariciamos se realiza al cabo, y su cumplimiento, en vez de satisfacernos por completo, es incentivo de nuevas aspiraciones y nuevos esfuerzos. Así, entre dolores y luchas, se desarrolla la trama de la historia, cumpliéndose siempre la ley del progreso, que si por ventura ostenta cierto carácter de libertad en sus caminos y procedimientos, es fatal y necesaria en su resultado final.

Esta oposición entre el ideal y la realidad es siempre dramática, y en ocasiones trágica, pero jamás puede ser cómica, con lo cual se confirman plenamente nuestras opiniones acerca del sentido del *Quijote*. Pero como el hombre no siempre entiende bien el ideal, ni sabe realizarlo de la

manera debida, en estas malas inteligencias, en estas falsas posiciones del problema, puede surgir el contraste cómico, que no nace en tal caso de la oposición entre el ideal y la realidad, sino de la afirmación de un ideal falso, y á veces de la torpeza con que el hombre procede en la realización del verdadero.

Con efecto, al lado de los ideales racionales y legítimos que la razón concibe, el sentimiento acaricia, la imaginación pinta, la conciencia reconoce, la voluntad apetece y la actividad persigue con creciente afán, existen falsos ideales que sólo engendran la fantasía acalorada ó el sentimiento desbordado y que no tienen origen ni base en la razón. Tales son las utopias, los sueños fantásticos, en que se prescinde en absoluto de las condiciones de la realidad y se acarician intentos imposibles. Y aun los ideales racionales pueden determinar errores y descaminos si al intentar realizarlos prescinde el hombre del tiempo y del espacio, desconoce los obstáculos que se le oponen, y con loca imprudencia pretende traer á la vida lo que aun no está maduro, ó resucitar lo que está muerto. El ideal no es una concepción indeterminada y abstracta; concrétase en manifestaciones parciales, en ideales históricos y relativos, propios de cada lugar y tiempo, y si de esto se prescinde, es fácil caer en graves descaminos, aunque el ideal sea bueno; que el bien mismo ha de ser oportuno y pide ocasión propicia para ser realizado, y ocasiona el mal cuando se retrasa ó anticipa, pues no en vano se dijo que á veces lo mejor es enemigo de lo bueno.

Ahora bien; cuando al incurrir en estos errores el idealismo engendra un mal grave, se produce lo trágico; pero si la perturbación causada es leve, aparece lo cómico. El éxito por una parte, y por otra la cantidad de esfuerzo y los recursos empleados para conseguir el fin apetecido, son elementos que determinan en tales casos la cualidad del hecho, haciendo que unas veces resulte doloroso, y ridículo otras. Así, un hombre que trabajando fuera de sazón en favor de un ideal irrealizable, halla un fin desastroso, es trágico, y en ocasiones sublime; pero si el resultado de su empresa no tiene consecuencias graves, queda en la categoría de lo ridículo. Trágica figura sería D. Quijote si encontrara la muerte en alguna de sus aventuras; pero es

cómico porque sólo halla cerdos que lo atropellen y yangüeses que lo muelan á palos.

Ese desatentado y absurdo idealismo, nacido de la fantasía ó del sentimiento, y no de la razón, que se empeña en empresas imposibles, prescinde del tiempo y del espacio, y ora intenta resucitar el ideal pasado, ora implantar á deshora y con funesta precipitación el futuro, ora realizar ideales falsos ó imposibles, es precisamente el idealismo personificado en D. Quijote, azotado por Cervantes con el látigo del ridículo, y entregado á la mofa de los espíritus prudentes y sensatos. Concebido así el *Quijote*, es la obra más filosófica, más moral, más práctica y más útil que ha podido crear el ingenio humano.

Don Quijote es el extraviado idealista que, con noble intención y generoso espíritu sin duda, pero desconociendo la realidad y no disponiendo de los elementos necesarios para el caso, pone sus esfuerzos al servicio de lo absurdo y lo imposible. Por eso es un personaje cómico; porque cómico es acometer empresas superiores á las fuerzas humanas, disponiendo de medios mezquinos; por eso es además loco, pues locura es siempre empeñarse en lo imposible.

Persigue D. Quijote un ideal absurdo, extemporáneo é imposible: absurdo, porque lo es que al esfuerzo individual se confíe una función social como la justicia; extemporáneo, porque si esto pudo ser tolerable, y aun necesario, en la anarquía feudal, no lo era cuando el Estado se hallaba fuertemente constituído y provisto de elementos suficientes para la realización del derecho: imposible, porque lo es resucitar ideales muertos, y menos por el esfuerzo de un hombre aislado. La empresa de D. Quijote es, por tanto, una locura; y es además una ridiculez, como ya hemos dicho, porque los medios de que dispone para tal empeño se reducen á su fuerza, que no es mucha, sus armas, que de nada le sirven, su caballo, que es un mal rocín, y su escudero, que es un villano socarrón y cobarde. Tal es el idealismo de D. Quijote. ¿Puede confundirse con el idealismo social y legítimo? ¿Es lícito decir que la obra de Cervantes simboliza la oposición entre lo ideal y lo real?

Naturalmente, entre ideales de esta especie y la realidad la lucha es inevitable y la derrota del idealismo segura. La

utopia, mientras sea tal—y lo es eternamente si es falsa y absurda por naturaleza, y temporalmente mientras faltan condiciones para convertirla en hecho—será vencida por el buen sentido, que no es el positivismo grosero de Sancho, sino el claro conocimiento de lo real y lo posible. Resucitar el pasado en toda su plenitud, anticipar el porvenir en toda su perfección, serán siempre empresas absurdas que sólo caben en la cabeza de un Quijote. Imponer el individuo aislado un ideal, por bueno que sea, será siempre imposible intento, si no le favorecen las circunstancias; pero si en él invierte poderosos y enérgicos esfuerzos, será héroe ó mártir; si sus fuerzas son raquíticas y sus recursos mezquinos, será un loco ridículo. Materia es esta en que la apreciación es delicada y difícil, porque una línea imperceptible separa á lo sublime de lo ridículo, al héroe del Quijote, y á veces esta línea está representada únicamente por el éxito.

Tampoco es Dulcinea la personificación del amor ideal y puro, que en tal caso aparecería ridiculizado injustamente, sino del artificioso, falso y afeminado platonismo de la literatura caballeresca, de la poesía provenzal y de los imitadores de Dante y de Petrarca, harto semejante al idealismo romántico de nuestros días. El amor puro y casto nunca puede ser ridículo; el amor vago, aéreo, vaporoso, á un fantasma impalpable, ó quizás á un objeto indigno, será siempre merecedor de mofa y escarnio. Dulcinea es, además, la personificación del falso ideal con que sueña el loco idealista, ideal apenas conocido, obra de la fantasía más que de la razón, y que al mostrarse tal como es, aparece odioso al mismo que lo acaricia. La tosca labradora que Sancho presenta á su señor fingiendo que es Dulcinea, es alegoría de tales decepciones. Pero el idealista es siempre impenitente, y al tocar la realidad, antes que confesar su error, atribuye á malas artes de sus enemigos su amargo desengaño. La política ofrece á cada paso ejemplos del encanto de Dulcinea.

No es Sancho la realidad ni el buen sentido, como generalmente se piensa. La realidad, que se opone á las empresas de D. Quijote, está representada por todos los episodios y gran parte de los personajes de la novela. El buen sentido mejor se personifica en el cura, el barbero, y sobre todo en

el bachiller Sansón Carrasco, que en Sancho Panza: Sancho es el extremo opuesto de D. Quijote, no menos digno de censura y mofa que éste. Sin duda que conoce la vida mejor que su amo, que la ignora en absoluto; pero su conocimiento es incompleto. Para Sancho la realidad se encierra en lo sensual; lo ideal, falso ó verdadero, no tiene sentido para él. Sancho es el positivismo grosero (no el científico, sino el práctico) que no ve más allá de su egoísmo, y todo lo cifra en satisfacer sus codicias y apetitos; es el buen sentido del vulgo, sobrado sagaz para conocer las exageraciones del idealismo, pero sobrado torpe para comprender lo que hay de verdadero y legítimo en el ideal. No es Sancho un espíritu perverso y corrompido; antes bien tiene un fondo de nativa honradez que le libra de caer en los vicios á que pudiera arrastrarle su bajo concepto de la vida; pero el interés personal le extravía hasta tal punto que llega á comprometerle en las locas aventuras de su amo. Búrlase de la locura de éste; pero presumiendo que podrá explotarla en provecho propio, no sólo se hace cómplice de ella, sino que el interés le ciega hasta el extremo de darla crédito en algunas ocasiones. Por eso su sensualismo se convierte á veces en un idealismo invertido, y le lleva, por opuesto camino, á los mismos términos de su amo. Por eso participa de los fracasos de éste, mostrándose de esta manera, no sólo que los extremos se tocan, sino que la realidad castiga con igual rigor á los que la desconocen por lanzarse á imaginarias regiones, y á los que no la desconocen menos por negar lo que hay en ella de grande y de elevado. Sancho es, por esta razón, tan real y universal como D. Quijote, y como él representa un aspecto total de la humanidad. Es, además, tan idealista como su amo, aunque en sentido opuesto, y su idealismo no es menos fantástico y peligroso que el de D. Quijote.

La lucha entre estos dos idealismos (el fantástico y el sensualista) y la realidad, termina, como es lógico, por la derrota de ambos. El idealista soñador es vencido por el buen sentido, personificado en Sansón Carrasco; pero no reconoce su error hasta que muere. ¡Profunda verdad! El loco recobra el juicio al morir; el idealismo necesita perecer también para reconocerse como error. El castigo del positivismo sensualista no es tan duro, pero se cumple sin embargo. El gobierno de la Ínsula Barataria, aquel gobierno á

que todo lo sacrifica Sancho, incluso el buen sentido y la malicia, es tan borrascoso como efímero. ¡Lección amarga y verdadera que no saben aprovechar los muchos Sanchos que pululan por el mundo!

La antítesis planteada en el *Quijote* no se resuelve en síntesis, por tanto. Y es que el falso idealismo y la realidad son irreconciliables, lo cual no sucede tan en absoluto con el verdadero ideal. Pero la antítesis entre D. Quijote y Sancho puede y debe, sin duda, resolverse, y ésta es la enseñanza práctica que puede deducirse de la inmortal novela.

Estúdiense con cuidado ambos tipos y se verá que en ellos hay algo de racional y verdadero, á vueltas de locura y extravío. D. Quijote, al servicio de un ideal racional y posible, sería un héroe ó un mártir; su amor al bien y á la justicia, su abnegación y su valor, su amor á Dulcinea, son cosas bellas y nobles, pero mal encaminadas y malgastadas en objetos indignos y empresas imposibles. Sancho, con su sentido práctico y algo de idealidad y elevación de miras, sería el buen sentido y la sana razón. Dése al primero el convencimiento de la realidad, que le falta, y al segundo el sentimiento de lo ideal, de que carece, y ambos dejarán de ser ridículos para ser perfectos en lo humano. Por eso ambos inspiran juntamente burla y respeto, risa y simpatía. El *Quijote* nos enseña á concertar en superior unidad la aspiración y el amor á lo ideal con el recto conocimiento de la realidad, á enlazar la teoría con la práctica, la razón con el sentido, la idea con el hecho. Hombres hay que sólo son Quijotes, otros que son Sanchos; muchos que de ambos, en proporción varia, participan. Que aprendan los primeros de los segundos, éstos de aquéllos, y acierten los últimos á conciliar en justa proporción y armonía los elementos que dentro de sí llevan, y todos habrán realizado debidamente lo que la ley de la humana naturaleza exige. Cuando los hombres y los pueblos hayan resuelto en racional síntesis la antítesis cuyos opuestos términos simbolizan D. Quijote y Sancho; cuando no gobiernen la vida el idealismo extraviado ni el positivismo grosero, el ideal y la realidad se habrán unido en cuanto pueden unirse, y la humanidad habrá alcanzado, si no la absoluta é inasequible perfección con que sueña, al menos aquella que le es lícito conseguir dentro de

las condiciones de su naturaleza. Esta es la profunda enseñanza que inconscientemente consiguió Cervantes en su obra, y harto se comprende cuánto difiere de la vulgar interpretación que corre entre las gentes, y cuya refutación ha sido el principal objeto del presente estudio.

DE ALGUNAS OPINIONES NUEVAS
SOBRE CERVANTES Y EL «QUIJOTE.» *

La literatura cervántica aumenta de día en día. El empeño de buscar en el *Quijote* misteriosos símbolos y alegorías trascendentales induce á multitud de diligentes escritores á estudiar á fondo la vida de su inmortal autor, y de esta suerte un propósito vano y temerario, á nuestro juicio, contribuye al esclarecimiento de una de las más oscuras cuestiones de nuestra historia literaria. En tal sentido, ninguno de los trabajos que al estudio del *Quijote* y de su autor dedican los cervantófilos carece de utilidad é importancia; siendo éste uno de aquellos casos en que la prosecución de un intento absurdo presta indirectamente un verdadero servicio á la cultura. Buscando la piedra filosofal, se halló la química; tratando de descifrar el supuesto simbolismo del *Quijote*, acaso se reconstruya la oscura y mal conocida biografía de Cervantes.

Por lo peregrino de sus comentarios, lo atrevido de sus hipótesis y lo prolijo de sus investigaciones eruditas, ocupa lugar insigne entre los que no sabemos si apellidar cervantófilos ó cervantómanos, el Sr. D. Nicolás Díaz de Benjumea. Puede decirse que toda la vida de este escritor labo-

* Se escribió este trabajo con motivo de la aparición del libro de D. Nicolás Díaz de Benjumea, titulado: *La verdad sobre el Quijote. Novísima historia crítica de la vida de Cervantes.* Fué publicado en 1879 en *La Ilustración Española y Americana*, con título diferente del que ahora lleva.

riosísimo está reconcentrada en el estudio del *Quijote;* y causa maravilla el ardiente entusiasmo, el incesante afán, la actividad infatigable que el Sr. Benjumea ha consagrado al propósito capital de su existencia, al descubrimiento del verdadero sentido alegórico de la inmortal novela cervantesca.

Hasta el presente sólo en artículos sueltos y folletos de breve extensión ha consignado el Sr. Benjumea el fruto de sus trabajos, dando al público someras muestras del voluminoso *Comentario filosófico del Quijote*, en que ha largos años se ocupa. Pero comprendiendo sin duda la obligación en que se hallaba de dar á la estampa algo más sustancial y completo que lo publicado hasta ahora, acaba de ofrecer al público un trabajo de cierta extensión, pero todavía no definitivo, que es el que motiva las presentes líneas.

A nuestro juicio, el último libro del Sr. Benjumea no es más que una especie de *ballon d'essai* lanzado á la publicidad para llamar la atención sobre su sistema de interpretación del *Quijote*, y para que sirva como de precursor al gran trabajo que prepara desde hace tiempo. Si tal carácter no tuviera la obra, digno de censura sería su autor por lo incompleto de las noticias y lo enigmático de los juicios en ella contenidos; pues, á decir verdad, el libro dista mucho de cumplir lo que ofrece en su portada, toda vez que ni en él hallamos un verdadero comentario del *Quijote*, ni una completa biografía de su autor, ni tampoco se distingue por el método y sistemático enlace de su contenido. Para que la crítica de esta obra sea justa, es preciso, por consiguiente, tener en cuenta el propósito á que indudablemente obedece, y no ver en ella otra cosa que el prospecto de un trabajo de mayor valía é importancia.

Hay que distinguir en la obra del Sr. Benjumea dos partes: la biografía de Cervantes, y el comentario del *Quijote*. Conveniente hubiera sido que á cada una de ellas dedicara el Sr. Benjumea un libro distinto, ó al menos una sección independiente de su obra, con lo cual ganara ésta en unidad y en método. No lo ha hecho así, y de esto resulta la imposibilidad de escribir un juicio único acerca de su trabajo; el cual, considerado como biografía de Cervantes, es la obra estimable de un escritor erudito é ingenioso; pero mirado como interpretación y comento del *Quijote*, no puede ser á

los ojos de la sana crítica otra cosa que el producto de una imaginación extraviada por completo.

Hay, con efecto, mucho de temerario en el libro del señor Benjumea, aun en su parte biográfica. La hipótesis, la conjetura, las deducciones infundadas y violentas ocupan en él lugar no pequeño; y las reglas de la sana crítica vense sacrificadas á cada paso á las ideas preconcebidas del autor. Mal satisfecho éste cuando los datos históricos no le dan suficiente luz, lánzase por el campo de las suposiciones, y la excesiva sutileza de su ingenio le proporciona bien pronto explicaciones é interpretaciones de los pasajes oscuros ó dudosos de la biografía cervántica, que distan mucho de poder ser aceptadas por la crítica seria. Cierto es que al lado de estas temerarias aventuras hállanse en la obra puntos de vista nuevos é ingeniosos é indagaciones de gran valía; pero esto no impide que en ella se amalgamen á cada momento lo histórico y lo novelesco, siendo preciso adoptar grandes precauciones para leerla, y sobre todo no aceptar sus conclusiones sino después de maduro examen.

En la biografía de Cervantes conserva, sin embargo, cierta circunspección y mesura el Sr. Benjumea; pero al llegar al comentario del *Quijote* pierde los estribos y se lanza á carrera tendida por el campo de lo imaginario. Su fantasía, aguijoneada por el deseo de buscar el sentido oculto del libro más claro que se ha escrito, no reconoce ya límite ni freno, y no hay conjetura, por extravagante é infundada que parezca, que no sea aceptada como verdad inconcusa por el autor del comentario. Pruebas concluyentes de esta afirmación daremos en el curso del presente trabajo.

Examinemos ahora, con la separación debida, las dos partes en que puede dividirse el libro del Sr. Benjumea, fijándonos únicamente en aquellos puntos que den lugar á duda y controversia.

La primera cuestión que discute el Sr. Benjumea al narrar la vida de Cervantes es la relativa á la patria de este gran ingenio. Conforme con la opinión que prevalece entre los críticos desde la publicación de la *Vida de Cervantes*, escrita por Navarrete, el Sr. Benjumea afirma que el autor del *Quijote* no es el Miguel de Cervantes Saavedra, hijo de Blas Cervantes Saavedra y de Catalina López, nacido en Alcázar

de San Juan en noviembre de 1558, sino el Miguel de Cervantes, hijo de Rodrigo de Cervantes y Leonor de Cortinas, nacido en Alcalá de Henares en octubre de 1547. Sabido es que, además de estos Cervantes, hay otro, nacido en Consuegra en setiembre de 1556, hijo de Miguel López de Cervantes y María de Figueroa.

A nuestro juicio, el Sr. Benjumea procede acertadamente al adherirse á la opinión de Navarrete. Documentos irrecusables prueban que el autor del *Quijote* es el Cervantes de Alcalá, y no los de Alcázar y Consuegra, por más que sea extraño que Cervantes usase como segundo apellido no el de Cortinas, que era el de su madre, sino el de Saavedra, que era el de su bisabuela. Pero bien pudo usar este apellido porque fuera célebre ó noble, pues en aquella época no era mucha la formalidad en estas materias.

Pero si es fuerza reconocer que el Cervantes de Alcázar no es el autor del *Quijote*, tampoco es posible negar que este último conocía mucho y bien la Mancha y debió permanecer en ella bastante tiempo. El Sr. Benjumea no da crédito alguno á las tradiciones que en la Mancha existen acerca de Cervantes, y califica de *mitológica* la cárcel de Argamasilla, dando á entender que bien pueden haberse atribuído al Cervantes de Alcalá muchas aventuras y fechorías del Cervantes de Alcázar, *mozo de muchos amos* y hombre versado en truhanerías rufianescas. No convenimos en este punto con la opinión del Sr. Benjumea. Sin negar las dificultades cronológicas que se oponen á la veracidad de las tradiciones manchegas acerca de Cervantes, sostenemos que hay en el *Quijote* pruebas suficientes del fundamento real de tales tradiciones. Si Cervantes no estuvo en la Mancha, ó si estuvo, fué por poco tiempo y ningún desaguisado sufrió en ella, ¿cómo se explica que hiciera manchegos á los héroes de su novela, demostrara en ésta su profundo conocimiento de la topografía y costumbres de la Mancha y supusiera á D. Quijote y Sancho naturales de un lugar *de que no quiere acordarse* y que es Argamasilla, según el dicho de Avellaneda, no desmentido por Cervantes? Si las tradiciones y leyendas manchegas pudieran explicarse por una confusión entre el Cervantes de Alcalá y el de Alcázar, estas circunstancias notabilísimas del *Quijote* no pueden explicarse de igual manera. Para nosotros es indudable que Cervantes estuvo en

la Mancha bastante tiempo, que algún motivo tuvo para no querer acordarse de Argamasilla, que acaso algunos individuos de este pueblo y del Toboso están retratados (al menos en su parte física) en el *Quijote*, y que por consiguiente no es lícito condenar al desprecio las tradiciones de la Mancha. No sería extraño tampoco que Cervantes tuviese parientes en aquel país, y entre ellos se contara acaso su homónimo de Alcázar de San Juan. Es cierto, cuando menos, que esta cuestión ofrece todavía muchas oscuridades y motivos de duda á los ojos de la crítica.

Evidente nos parece también que el *Quijote* se engendró en una cárcel, fuera ésta la de Sevilla ó la de Argamasilla de Alba. El Sr. Benjumea, en su afán de buscar símbolos en las cosas más claras y sencillas, ha sostenido en la *Revista Contemporánea* (tomo XI, páginas 234-247) que la afirmación hecha por Cervantes de que su libro *se engendró en una cárcel* es simbólico-metafísica, y que *cárcel* significa aquí la corte de Madrid, ó acaso el mundo mismo, en que el genio de Cervantes se hallaba estrecho y como aprisionado. Se necesita todo el ingenio del Sr. Benjumea para dar interpretación semejante á una frase tan clara como la del cautivo de Argel, y tan fácil de explicar teniendo en cuenta que, si no en Argamasilla de Alba, por lo menos en Sevilla estuvo Cervantes en la cárcel.

El Sr. Benjumea no cree que Cervantes estuviera en la Universidad de Salamanca, como hasta ahora se había creído, fundándose para ello en que no aparece su nombre en los libros de matrículas de aquella fecha. Conformes con esta indicación, parécenos, sin embargo (y á esto se inclina el Sr. Benjumea), que hubo de permanecer en aquella ciudad algún tiempo, como lo prueba su novela *La tía fingida*.

Niega el Sr. Benjumea la existencia del poema *Filena*, compuesto por Cervantes en los primeros años de su juventud. Ningún fundamento hallamos para esta negativa, máxime habiendo declarado Cervantes la existencia de esta producción en su *Viaje al Parnaso*, donde, después de enumerar todas sus obras, dice:

> También al par de *Filis* mi *Filena*
> Resonó por las selvas, que escucharon
> Más de una y otra alegre cantilena;

palabras que no pueden referirse á damas imaginarias, como el Sr. Benjumea supone, pues las damas no resuenan por las selvas. En cuanto á la *Filis* nombrada en estos versos, bien pudo ser algún poema pastoril que no haya llegado hasta nosotros.

Con sagacidad é ingenio discurre el Sr. Benjumea acerca del viaje de Cervantes á Italia y de su estancia en Roma al servicio del Cardenal Aquaviva. Cree el Sr. Benjumea, apoyándose en datos y documentos de reciente fecha, que este viaje fué motivado por una pendencia ó lance de honor que obligó á Cervantes á abandonar su patria para librarse del rigor de la justicia. Poderosas razones existen, con efecto, á favor de esta presunción. Una de ellas es la comedia de Cervantes *El Gallardo Español*, en la que un tal D. Fernando de *Saavedra*, enamorado de una dama cuyo segundo apellido es *Vozmediano* (apellido que llevaba también la que fué esposa de Cervantes), tiene que huir á Italia por haber malherido en desafío al hermano de la citada dama, que se oponía á aquellos amores. Unese á esto la existencia de una Real Provisión fechada en 1569 contra un Miguel de Cervantes que *andaba por las partes de España*, acusado de haber herido á un alguacil ó corchete llamado Antonio Sigura. Este Cervantes no podía ser el de Alcázar, que á la sazón contaría once años de edad, ni el de Consuegra, que tendría trece; luego es el de Alcalá.

Cierto que el hecho citado en *El Gallardo Español* no es igual al que motiva la Provisión, pero bien pudo ser la herida del corchete Sigura consecuencia de haber mediado en el duelo de Cervantes, ó pudo éste idealizar y embellecer en su comedia lo que en realidad fué pendencia con alguaciles, producida acaso por alguna calaverada juvenil. Sea lo que fuere, puede darse por probado que Cervantes marchó á Italia huyendo de la justicia.

Ahora bien: ¿marchó Cervantes de España al servicio del Cardenal Aquaviva? El Sr. Benjumea no lo cree así, y supone, basándose en algunos pasajes de *El Licenciado Vidriera*, que se fué en compañía de un capitán, pero sin alistarse en sus banderas. Esto no pasa de ser una conjetura plausible; pero sí creemos, con el Sr. Benjumea, que no es muy probable la partida de Cervantes al servicio del Cardenal, sobre todo si son ciertos los hechos citados. Si Cervan-

tes andaba oculto y huído en 1569, mal pudo partirse de España con el Cardenal, que difícilmente hubiera admitido á su servicio á quien en tales pasos andaba. Puede ser, sin embargo, que cuando se dictó la Provisión citada Cervantes se hallase ya fuera de España, y no huído, como en la Provisión se indica; pero, así y todo, la dificultad subsiste, porque en aquella época no tenía aún la celebridad suficiente para obtener la protección de Aquaviva, y éste permaneció en España tan poco tiempo que no es creible tuviese espacio Cervantes para captarse sus simpatías y darle á conocer sus méritos, entonces muy escasos. Es, pues, lo más probable que Cervantes no entrara al servicio del Cardenal hasta después de su llegada á Roma.

En toda la parte de la biografía cervántica que comprende desde la batalla de Lepanto hasta la redención del cautiverio de Argel, y que es la mejor conocida, nada hallamos digno de reparo ni mención en el trabajo del Sr. Benjumea. Pero desde el regreso de Cervantes á España comienzan las oscuridades y con ellas las hipótesis y conjeturas de los biógrafos, y esta parte es ya merecedora de atención.

Es un hecho que Cervantes no obtuvo la debida recompensa de sus servicios y que repetidas veces se quejó de su desvalimiento y mala fortuna. ¿A qué se debió esta constante desventura? Los más de sus biógrafos, y entre ellos el Sr. Benjumea, lo atribuyen á malas artes de sus enemigos. A nuestro juicio, esto no es enteramente exacto. En las épocas menos dichosas de Cervantes, no sabemos que tuviera mayor enemigo que Blanco de Paz, y no creemos que éste, después de su vergonzosa derrota en Argel, fuera tan poderoso y temible como se supone. Por otra parte, el mismo Cervantes da á entender en más de un pasaje de sus obras que él tenía alguna culpa de su propia desdicha. Harto lo demuestran los siguientes versos del *Viaje al Parnaso*, en que Timbreo contesta á las quejas de Cervantes:

Vienen las malas suertes atrasadas
y *toman tan de lejos* la corriente
que son temidas, pero no excusadas.
El bien les viene á algunos de repente,
á otros poco á poco y sin pensallo,
y el mal no guarda estilo diferente.
El bien que está adquirido, conservallo
con maña, diligencia y con cordura

es no menor virtud que el granjeallo.
Tú mismo te has forjado tu ventura,
y yo te he visto alguna vez con ella,
pero en el imprudente poco dura.

A qué imprudencias alude aquí Cervantes, no lo sabemos; pero algo debió haber en su conducta que contribuyera á aumentar, si no á causar, sus desventuras. Quizá le perjudicó su espíritu inquieto y aventurero, que acaso le hizo dejar la regalada mansión del Cardenal Aquaviva por las peripecias de la guerra; quizá le suscitó enemigos su genio zumbón y satírico. Ello es lo cierto que hay en sus desgracias algo que no se explica fácilmente, y que acaso no es justo achacarlas en absoluto á malevolencia de sus enemigos y olvido é injusticia de su patria.

Los panegiristas de Cervantes rara vez se fijan en esto. Píntannos al inmortal autor del *Quijote* perseguido por la ingratitud y la envidia, y muriendo en la miseria y el abandono. El cuadro es más patético que verdadero. Por confesión propia, el éxito de las obras de Cervantes (exceptuando sus últimas comedias) fué verdaderamente extraordinario. Nueve ediciones del *Quijote* se hicieron en vida de su autor, y á doce mil ascendían, según éste, los ejemplares que de la inmortal novela se tiraron. Éxito semejante sería maravilloso en nuestros días; ¿cómo, pues, se habla de ingratitud y abandono después de triunfo tan notorio? ¿Con qué derecho se pinta como horrible cuadro de miseria y desnudez la existencia de un escritor que, aparte del producto de obras tan aplaudidas, disfrutaba una pensión del Conde de Lemos y otra del Cardenal Arzobispo de Toledo?

El Sr. Benjumea ve en la Inquisición el fautor verdadero de las desdichas de Cervantes. Acusación es ésta que exigiría mayores pruebas que las vagas conjeturas del Sr. Benjumea. No es probable que aquel poder terrible se ocupase en impedir que lograra fortuna en sus pretensiones un oscuro soldado, ni que diese oídos á las falsas acusaciones de hombre tan desacreditado é impostor como Blanco de Paz. Es más; si esto fuera cierto, ¿cómo el Santo Oficio no persiguió las obras de Cervantes? ¿Cómo se limitó á hacer una corrección pueril é insignificante en el *Quijote*, dejando pasar sin reparo la mofa que de sus procedimientos se hace en el episodio de la resurrección de Altisidora? Por más que diga el

Sr. Benjumea, parécenos que el espectro inquisitorial se saca aquí á plaza fuera de propósito.

Con motivo de la estancia de Cervantes en Sevilla, da por supuesto el Sr. Benjumea que Pacheco hizo su retrato, y que éste es el que se halla en su famoso cuadro *La Redención de cautivos*, hoy existente en el museo de aquella ciudad. Parécenos todo esto completamente legendario. Si Pacheco retrató á Cervantes, lo natural sería que este retrato existiera en su célebre *Album*, donde desgraciadamente no se encuentra, y que Cervantes, que menciona el retrato que le hizo Jáuregui, citara también el del pintor y poeta sevillano. Pero no es muy probable que Pacheco retratara á Cervantes en el cuadro antes citado, como figura de segundo término y bajo el disfraz humilde de vaquero. El Sr. Benjumea agota su ingenio para probar que ese vaquero es Cervantes; pero no lo consigue, porque ninguna razón alega para fundar aserto semejante. Si Pacheco tuvo ese capricho, lo cierto es que ninguna prueba existe de que el retrato mencionado tenga más autenticidad que el que existe en la Academia Española. Uno y otro serán probablemente dos caballeros particulares que nada tienen que ver con el autor de *Don Quijote*.

Uno de los puntos de la biografía cervántica en que más desacertado nos parece el Sr. Benjumea es el relativo á doña Isabel de Saavedra, hija natural de Cervantes. Sábese que esta joven tenía veinte años en la fecha del triste suceso de la muerte de Ezpeleta, y que por consiguiente, debió nacer en 1585, ó lo que es igual, cuando Cervantes llevaba más de seis meses de casado con D.ª Catalina de Salazar. Navarrete, considerando extraño que en tal fecha naciese D.ª Isabel, supone que al declarar en el proceso de Ezpeleta se rebajaría la edad, y que pudo nacer tres ó cuatro años antes de 1585. Es tradición que esta joven fué monja en las Trinitarias; lo cierto es que en 1614 entró en dicho convento cierta Isabel, cuyas fechas de nacimiento y muerte, edad y apellidos no constan en el asiento de la Comunidad. Navarrete supone que esta hija de Cervantes fué habida en una dama portuguesa, pero ninguna prueba alega de semejante aserto.

El Sr. Benjumea ha inventado, á propósito de D.ª Isabel de Saavedra, toda una novela. D.ª Isabel es, á su juicio, no

hija de Cervantes, sino de una mujer de misteriosa historia, á quien Cervantes hubo de amparar, y á cuya hija adoptó haciéndola pasar por suya. Los fundamentos de esta novela son los siguientes:

En el *Coloquio de los perros Cipión y Berganza*, el titiritero, dueño de uno de ellos, le hace saltar por una *doña Pimpinela de Paflagonia, compañera de la moza gallega que servía en el mesón de Valdeastillas*. Al final del *Quijote* de Avellaneda se dice que el hidalgo manchego, después de retirado á su pueblo, salió nuevamente á correr aventuras, *llevando por escudero á una moza de soldada que halló junto á Torrelodones, vestida de hombre, la cual iba huyendo de su amo, porque en su casa se hizo ó la hicieron embarazada sin pensarlo ella, si bien no sin dar cumplida causa para ello; y con el temor se iba por el mundo*. «Llevóla el caballero (añade Avellaneda) sin saber que fuese mujer, hasta que vino á parir en medio de un camino, en presencia suya, dejándole sumamente maravillado el parto, y haciendo grandísimas quimeras sobre él. La encomendó, hasta que volviese, á un mesonero de Valdeastillas.»

Es, sin duda, extraña la cita del mesón de Valdeastillas en estos dos pasajes, y da motivo para pensar que hay en ellos una alusión á un episodio de la vida de Cervantes; pero de esto á la novela del Sr. Benjumea hay todavía mucho camino. En primer lugar, de la D.ª Pimpinela de Paflagonia del *Coloquio de los perros*, sólo se dice que era compañera de la moza gallega del mesón de Valdeastillas, lo cual no se aplica fácilmente á la moza de soldada de Avellaneda. En segundo (dado que el relato de Avellaneda deba aplicarse á Cervantes y no á D. Quijote), de él no se desprende que Cervantes recogiese á la hija de dicha moza de soldada, ni siquiera que el fruto del extravío de ésta fuera una hembra, sino únicamente que se la dejó encomendada al mesonero de Valdeastillas hasta su vuelta, sin que se diga qué hizo de ella después. Todo esto no es bastante para afirmar que la hija de la moza de soldada fuera D.ª Isabel de Saavedra. Pero, aun dándolo por cierto, ¿cómo se explicaría que Cervantes hiciese pasar por hija natural suya á la huérfana que recogió por caridad? ¿A qué conducía echar esa mancha sobre su nombre y despertar los recelos y desconfianzas de su esposa que, dispuesta sin duda á recoger una infeliz aban-

donada, no miraría con muy buenos ojos á la hija ilegítima de su marido? Nadie, que sepamos, reconoce como hijo natural al adoptivo, y no es creible que Cervantes cometiese tal desacierto. No diremos, por tanto, que en los pasajes citados no haya alguna alusión á aventuras amorosas de Cervantes; pero no creemos que puedan relacionarse legítimamente con el origen de D.ª Isabel de Saavedra.

El último punto del trabajo biográfico del Sr. Benjumea que creemos digno de atención es el relativo al falso Avellaneda, que tanto ha dado y dará que hacer á los cervantistas. La opinión singularísima del Sr. Benjumea en esta materia es acreedora á la atención de la crítica.

Grandes batallas ha habido entre los cervantistas acerca del Licenciado Alonso Fernández de Avellaneda. Por largo tiempo túvose por tal á Fr. Luis de Aliaga; pero un notable libro del Sr. Tubino dió el golpe de muerte á esta tan absurda como acreditada hipótesis. Atribuyó luego esta gloria á D. Juan Ruiz de Alarcón el Sr. D. Adolfo de Castro, célebre en la literatura cervántica por su ingenioso *Buscapié*. Díjose también que Avellaneda era el infatigable enemigo de Cervantes Juan Blanco de Paz. Sostuvo el cervantista gaditano D. Ramón León Máinez que bajo el disfraz de Avellaneda se ocultaba el gran Lope de Vega, *constante y cariñoso* amigo de Cervantes. Y por último, el Sr. Benjumea afirma, bajo su palabra y sin dato alguno serio, que el autor del falso *Quijote* es Fr. Andrés Pérez, muy conocido por su novela *La Pícara Justina*.

A juicio del Sr. Benjumea, el *Quijote* de Avellaneda no es fruto de una venganza literaria, sino de una trama clerical. El verdadero *Quijote* estaba impregnado en espíritu pagano, liberal y heterodoxo, y lo que pudiéramos llamar el ultramontanismo de entonces se encargó de oponerle un anti-Quijote ortodoxo y reaccionario. El *Quijote* de Avellaneda no tiene más objeto, según el Sr. Benjumea, que bautizar á D. Quijote, entrarle en la iglesia, colgarle el rosario, hacerle oir misa y sustituir á Dulcinea con la patrona de su orden.

Todo esto no tiene fundamento alguno. Ese *Quijote* revolucionario y libre-pensador y ese otro reaccionario y clerical sólo existen en la imaginación del Sr. Benjumea. Cervantes era un buen católico, sin duda despreocupado, tolerante y todo lo liberal que se podía ser en aquel tiempo, pero no de

tal suerte heterodoxo y libre-pensador que hiciera necesaria la aparición de un *Quijote* devoto. Si la conspiración clerical, que el Sr. Benjumea supone, hubiese existido, antes de formarse habría adivinado la Inquisición el sentido esotérico de la novela cervántica y no hubiera sido tan benévola con ella. No se explicaría en tal caso tampoco que el Cardenal Arzobispo de Toledo y el piadoso Conde de Lemos otorgaran su protección al autor de tamañas herejías.

Debióse el falso *Quijote* (y harto claramente se declara en su prólogo) á un deseo de vengar ofensas inferidas por Cervantes á Lope de Vega y al autor del libro. Fué, pues, resultado del despecho de los literatos, no del fanatismo de los clérigos. Que su autor pertenecía á esta clase, resulta con plena evidencia de multitud de detalles de la obra y señaladamente del prólogo, lleno de citas teológicas á propósito de la envidia que más pudieran aplicarse á su autor que á Cervantes. Pero que Avellaneda sea Fr. Andrés Pérez, es cosa que no ha probado, ni mucho menos, el Sr. Benjumea.

La razón de más peso que alega el Sr. Benjumea en pro de su tesis se halla en un pasaje del *Viaje al Parnaso*, en el cual, trabada la batalla entre los buenos y los malos poetas, se alude á Andrés Pérez en los siguientes versos, sin duda merecedores de atención:

Haldeando venía y trasudando
el autor de *La Picara Justina*,
capellán lego del contrario bando.
Y cual si fuera de una culebrina
disparó de sus manos su librazo,
que fué de nuestro campo la rüina.
Al buen Tomás Gracián mancó de un brazo,
á Medinilla derribó una muela
y le llevó de un muslo un gran pedazo.
Una despierta nuestra centinela
gritó: Todos abajen la cabeza,
que dispara el contrario otra novela.

Que hay aquí una alusión satírica á Fr. Andrés Pérez, es indudable; pero de esto á hallar en este pasaje una declaración embozada de que es el autor del *Quijote* de Avellaneda, hay mucho camino todavía. Faltaría para esto probar que hubo entre Fr. Andrés Pérez y Lope de Vega la estrecha amistad que sería necesaria para que el primero se prestase á ser instrumento de las venganzas del segundo.

Sería preciso conocer el carácter del autor de *La Pícara Justina* para saber si era capaz de actos tan ruines como el que representa el falso *Quijote*. Y sería fuerza, por último, demostrar que el estilo alambicado, oscuro y fastidioso de *La Pícara Justina* puede pertenecer al escritor que con tal soltura, donaire y elegancia trazó las sabrosas páginas del *Quijote* de Avellaneda.

Mientras esto no se haga, las pruebas alegadas por el Sr. Benjumea serán insuficientes para resolver el problema. Y será inútil que tan distinguido crítico pierda el tiempo en descifrar anagramas tan mal trazados como el que cita en apoyo de su tesis. Buscar en el nombre de D. Pedro Nóriz el de Andrés Pérez, suponer que Cervantes encerró en pueriles y oscuros anagramas las supuestas alusiones de su obra, es una empresa pueril, que sin honrar á Cervantes, cuyo ingenio se coloca así en lugar muy bajo, hace muy poco honor al espíritu crítico del Sr. Benjumea. Esos supuestos anagramas á que tan aficionado se muestra, no pueden tomarse en serio, ni cabe fundar en ellos opinión tan grave como la que en este asunto defiende el Sr. Benjumea.

A nuestro juicio, la cuéstión del falso *Quijote* está todavía muy lejos de resolverse. Si no fuera porque Avellaneda parece mucho mejor prosista que Lope de Vega, nadie más digno de ser tenido por tal que el genio de los ingenios, cuyo espíritu ruin, envidioso, maligno y presumido se aviene perfectamente á tales empresas. Que si no fué Avellaneda, fué á lo menos el instigador del que se encubrió bajo este nombre, es cosa que con entera evidencia se deduce del prólogo del falso *Quijote*. Que Avellaneda conocía muy de cerca á Cervantes y probablemente estaba muy enterado del plan y episodios de la segunda parte del *Quijote* verdadero, fácilmente se advierte leyendo su obra. Que era persona de poder y valimiento y alta posición, lo prueba el que Cervantes no revelase su nombre (que seguramente conocía) y le tratase, aun al atacarle, con mayor mesura de la que merecía su conducta innoble y villana. Que era eclesiástico, es cosa indudable, y que era escritor de relevantes dotes, no lo es menos. Circunstancias y condiciones tales, antes hacen pensar en Lope de Vega que en Fr. Andrés Pérez, autor en sus mocedades, y cuando estudiaba en Sala-

manca, de *La Pícara Justina*, pero retirado luego del mundo y dedicado solamente á escritos ascéticos y vidas de santos. No hay, por lo tanto, razones suficientes para identificar á Andrés Pérez con Avellaneda; y la opinión del Sr. Benjumea no pasa de ser una hipótesis menos plausible que la del Sr. Máinez, que es, á nuestro juicio, si no la verdad misma, lo que más se aproxima á la verdad.

Veamos ahora qué opiniones sustenta el Sr. Benjumea acerca de las obras de Cervantes, con excepción del *Quijote*, al cual dedica la mayor parte de su obra, consagrándole un extenso comentario que más adelante examinaremos. Harto breves son los juicios que dedica á estas obras, exceptuando el de las *Novelas ejemplares*, siendo de notar en algunos de ellos el empeño de dar interpretaciones artificiosas y forzadas á las cosas más claras y sencillas.

Ocupándose de la *Galatea*, afirma el nuevo biógrafo de Cervantes que esta obra debió componerse antes del viaje á Italia verificado por el autor del *Quijote* en 1568, si bien pudo aumentarla en su cautiverio y completarla después de su regreso á España. La razón en que funda este aserto el Sr. Benjumea es el escaso tiempo de que pudo disponer Cervantes para componer su obra, si lo hizo después de su vuelta á la Península; pues los años comprendidos desde el de 1581 en que regresó hasta el de 1584 en que publicó su libro, no fueron para él muy reposados, toda vez que en este tiempo hizo diferentes viajes y tomó parte en la expedición militar á las Islas Terceras.

Esta opinión del Sr. Benjumea no deja de ofrecer dificultades. Para aceptarla sería preciso admitir que Cervantes galanteó á su esposa D.ª Catalina antes de marchar á Italia, puesto que todos los críticos convienen en que aquella señora es el original de Galatea. Esta no es dificultad para el Sr. Benjumea, que da por cierto (fundándose en la comedia *El Gallardo Español*, antes citada) que los amores de Cervantes con la que fué su esposa comenzaron antes de su salida de España. Pero esto dista mucho de estar probado, y no es muy verosímil que las relaciones de Cervantes con D.ª Catalina se sostuvieran por espacio de más de veintiseis años en medio de tan graves obstáculos y contrariedades, como no es probable tampoco que la familia de dama tan principal y bien acomodada la permitiese estrechar tan

íntimos y duraderos vínculos con quien, antes de su viaje á Italia, carecía de fortuna, y después había corrido tantas aventuras y halládose en no muy elevadas posiciones. Por otra parte, de aceptar la teoría del Sr. Benjumea, habría que suponer en Cervantes una precocidad harto extraordinaria, puesto que, no contando veintiun años todavía, era capaz de componer obra tan gallardamente escrita como la *Galatea*. Cierto es, sin embargo, que de algunas frases del prólogo de este libro parece deducirse que entre su redacción y publicación hubo de pasar algún tiempo, lo cual favorece la opinión del Sr. Benjumea; pero como Cervantes no determina cuánto fué este tiempo, la cuestión queda en la misma oscuridad. Acaso el libro se comenzó á escribir en Argel, y Cervantes lo modificó después de conocer á doña Catalina para adaptarlo á la historia de sus amores; acaso, por más que otra cosa se piense, ni Cervantes es Elicio ni D.ª Catalina Galatea. Sea lo que fuere, es lo cierto que no es posible fijar con precisión la época en que esta obra se compuso.

El Sr. Benjumea halla en algunos pasajes de esta producción el germen del *Quijote*. La pintura del amor ideal y platónico, personificado en Dulcinea, se encuentra ya en el debate que acerca del amor sostienen los pastores Tirsi y Lenio, y allí también se halla la teoría de la pasión de ánimo, género de locura que padece D. Quijote. Parécennos bien encaminadas estas observaciones. Es indudable que la locura fué cosa que preocupó mucho á Cervantes y fué objeto diario de sus estudios y observaciones; y no lo es menos que el amor platónico es el que más tarde ridiculizó en Dulcinea. Cómo pasó de la apoteosis á la mofa en esta materia es cuestión que examinaremos en el siguiente artículo.

Otorga el Sr. Benjumea merecida atención y justos elogios á las *Novelas ejemplares*, que, aun á falta del *Quijote*, hubieran bastado para inmortalizar el nombre de su autor, colocándole entre los novelistas más ilustres y los escritores más preclaros. Modelos acabados de aquel realismo que caracteriza á la novela española en el siglo de oro, y que hoy renace por fortuna, distínguense las novelas de Cervantes por la perfecta pintura de los caracteres, la naturalidad de la trama, el movimiento é interés de la acción y la donosura y elegancia del lenguaje Si Cervantes no fué el

primero *que noveló en lengua castellana*, como dijo con inexactitud notoria, fué, cuando menos, el que llevó la novela al más alto punto de perfección, no encerrándola en los límites de la vida picaresca, como habían hecho Mateo Alemán y D. Diego Hurtado de Mendoza, sino continuando la tradición de los autores de la *Celestina* y pintando la vida social en todos sus aspectos y dentro de todas las condiciones y categorías. Él y sus predecesores, apartando la novela de la atmósfera fantástica é idealista en que antes se mantuviera, hicieron de ella el fiel trasunto de la vida ordinaria y familiar, el cuadro exacto de la realidad social, y echaron de esta suerte las bases del realismo en el arte literario. Hasta entonces (salvo contadas excepciones), los dioses y los héroes eran objeto preferente del arte; desde aquel momento el hombre real ocupó su puesto, y el arte se hizo puramente humano. Este realismo humanista tuvo su consagración definitiva y suprema en el *Quijote*, que, sobre ser la más realista de las novelas, es fina y demoledora sátira del idealismo literario personificado por los libros de caballerías.

El Sr. Benjumea hace notar oportunamente la universalidad y flexibilidad del genio de Cervantes, claramente mostradas en sus novelas. Cervantes, con efecto, aventajó á sus contemporáneos, porque si con suma maestría trazaba cuadros de localidad y pintaba los caracteres individuales más determinados y concretos, con igual perfección se remontaba á lo universal y humano, ora en la pintura de los caracteres, ora en la de los sucesos. No se encerraba, como Hurtado de Mendoza, Alemán y otros cultivadores del género picaresco, en la pintura de especialidades locales, sino que sabía diseñar el hombre de todos los tiempos y lugares, sin caer en la fría abstracción ni privar de individualidad y carácter á sus figuras. Analítico ó sintético, según los casos, moralista profundo ó diligente y malicioso observador en ocasiones, ora se remontaba á las altas esferas de la novela psicológica, ora se complacía en la narración de interesantes intrigas y variados sucesos, ora se limitaba á retratar con fidelidad fotográfica tipos y costumbres, ora, en fin, manejaba con singular destreza la sátira, dejando así el modelo de todos los géneros que la novela comprende, conciliando en sus concepciones lo universal y lo particular, lo

específico y lo genérico, y reuniendo en su ingenio peregrino la profunda observación moral y psicológica de Balzac, el análisis minucioso y realista de Díckens, y la maliciosa travesura de Quevedo, al alto sentido universal y humano de Shakespeare. De esta suerte, recorre su flexible ingenio todos los géneros y tonos, desde esos cuadros de Theniérs ó Rembrandt que se llaman *Rinconete y Cortadillo* y *La tía fingida*, hasta ese diálogo digno de Luciano que se apellida *Coloquio de los perros;* desde esas novelas, llenas de interés y sentimiento, que se nombran *La española inglesa*, *La ilustre fregona*, *El amante liberal*, *La fuerza de la sangre*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*, *La Gitanilla*, hasta esas obras maestras de observación psicológica, dignas de Balzac, que se denominan *El celoso extremeño*, *El licenciado Vidriera* y *El curioso impertinente*. Y para que nada falte á su gloria, cuando quiere ensayarse en el género más opuesto á sus tendencias, en la novela de aventuras, escribe sus *Trabajos de Persiles y Segismunda*, obra confusa y prolija, sin duda, pero que no cede en interés, complicación y artificio á las más celebradas novelas de Alejandro Dumas, llevándolas en cambio la ventaja de estar escrita en el más hermoso lenguaje que imaginarse puede.

El Sr. Benjumea, ofuscado por su afán de buscar sentido oculto en todas las producciones de Cervantes, cree descubrir en los *Trabajos de Persiles y Segismunda* una alegoría de la peregrinación de la humanidad desde los tiempos prehistóricos hasta llegar á la estrella y centro que busca, que es la fe, representada en Roma, donde terminan los viajes de Periandro y Auristela, nombres simbólicos á juicio del comentador. Todo esto es pura fantasía del Sr. Benjumea. El *Persiles* no es otra cosa que una novela de aventuras del género de los libros de caballerías, pero sin los absurdos de éstos; un libro de caballerías realista á la manera de las novelas modernas de Dumas y sus secuaces. Nada más lejos del claro entendimiento de Cervantes que esas extrañas concepciones alegóricas que el Sr. Benjumea le atribuye, y que, dado el sistema de interpretación de este sutil é ingenioso cervantista, lo mismo podrían hallarse, con un poco de buena voluntad, en todas las producciones literarias, por trasparentes y sencillas que parezcan.

II.

Afirma la crítica moderna que para formar exacto juicio de las producciones de un escritor, es indispensable conocer á fondo el carácter, educación y género de vida de éste, porque toda obra literaria es producto necesario de estos elementos y fiel reflejo del espíritu que la concibe. Principalmente en las producciones que á la amena literatura pertenecen, esta influencia de la personalidad del autor es decisiva y poderosa; porque al cabo, por objetiva que sea una obra de este género, no es en suma otra cosa que una proyección exterior del alma que la ha creado, una forma corpórea de su pensamiento.

Esta verdad, vulgar de puro evidente, fué por mucho tiempo desconocida de los críticos, que juzgaron las obras literarias sin analizar la personalidad de su autor. La idea inexacta de que puede existir un arte puramente objetivo, en que el artista se reduce al papel de mero espectador y simple copiante de la naturaleza, creando una obra impersonal, contribuyó no poco á este error gravísimo, por fortuna desvanecido en nuestros tiempos. Hoy la crítica no es un estudio meramente estético que juzga las obras á la luz de un ideal abstracto y sin tener en cuenta la fuente de que proceden y la atmósfera en que se produjeron. El elemento psicológico y el histórico son partes integrantes de ella, y toda obra se juzga en relación con la época y el país en que apareció, y con el carácter y condiciones de su autor.

Puede haber en esto un grave peligro, sin embargo. Fácil es, exagerando este criterio, prescindir por completo de todo ideal en el juicio de las obras de arte, olvidar lo que en ellas hay de objetivo y exterior al artista, y exagerar los elementos personales, y por decirlo así autobiográficos, que en ellas se encuentren. El término medio es en esto tan necesario como en todo, y el crítico debe distinguir con cuidado sumo

los diferentes y complejos factores que concurren al complicado y laborioso génesis de toda producción artística.

Estas modernas tendencias de la crítica han penetrado en los estudios cervánticos, iniciando en ellos una nueva faz, muy digna de tenerse en cuenta. Qué relaciones pueden existir entre la persona de Cervantes y los personajes de su inmortal novela; qué elementos autobiográficos pueden hallarse en ella; qué serie de estados de conciencia y de influencias exteriores pudo motivar en Cervantes la concepción del *Quijote;* qué fines ocultos pudo proponerse al componerlo, además del que declara y reconoce, son cuestiones que, no sin razón, preocupan hondamente á los cervantistas. Que haya fundamento bastante para meditar en ellas, no es lícito negarlo; que esta plausible tendencia de la crítica cervántica haya ocasionado lamentables exageraciones y extravíos, no cabe desconocerlo tampoco.

Dícese hoy por muchos cervantistas (y no está muy distante de esta opinión el Sr. Díaz de Benjumea) que hay entre Cervantes y su héroe relaciones más íntimas de lo que generalmente se cree. Poco á poco va corriendo y acreditándose la especie de que el hidalgo manchego es viva imagen del soldado de Lepanto, que no ridiculizó en él el idealismo caballeresco, pero sí pintó con amarga ironía la decepción terrible que espera á los que acarician generosos intentos, y acaso personificó á sus numerosos, terribles y mal conocidos enemigos en los que ponen obstáculos á las empresas de D. Quijote y contribuyen á su ruina. Complícase esta teoría con la que ve en el *Quijote* una personificación alegórica de la oposición entre lo ideal y lo real, y fácilmente se concierta con la que halla en él alusiones punzantes al estado político, social y religioso de España, á personajes de la época y á sucesos de la vida de Cervantes; pues todos estos factores forman hoy parte integrante de lo que se llama comentario filosófico é interpretación del sentido oculto ó esotérico del *Quijote.*

Dejando para más adelante las razones en que nos fundamos para rechazar en absoluto toda interpretación simbólica del *Quijote*, nos limitaremos ahora al examen de estas pretendidas relaciones entre el hidalgo de la Mancha y el cautivo de Argel, procurando aquilatar lo que en ellas pueda haber de verosímil y de mal fundado; para lo cual es preci-

so, ante todo, exponer nuestra opinión acerca de la persona de Cervantes.

Declaramos ante todo que no vemos en Cervantes una enciclopedia de todas las ciencias y un resumen de todas las virtudes. Nada más pueril y ridículo, en opinión nuestra, que esa serie de trabajos en que se pretende probar que Cervantes fué teólogo, filósofo, crítico literario, médico, geógrafo, fisiólogo, militar, marino, economista y cocinero insigne, y no sabemos cuántas cosas más. Nada de eso es cierto. Su educación científica y literaria no pudo ser muy completa. En edad bien temprana abandonó los estudios (que no consta cuáles fueran ni dónde los hizo), y no es posible que los ampliara mucho en sus profesiones de camarero del Cardenal Aquaviva, soldado, alcabalero y agente de negocios, ni que tuviera mucho tiempo y sosiego para estudiar en el cautiverio de Argel y en los constantes afanes de su azarosa existencia. Tenía, sí, esa cultura general, pero nada profunda, que el frecuente trato de las gentes ilustradas, las varias lecturas y el comercio del mundo dan fácilmente á todo hombre de claro ingenio y buen sentido. Era un hombre culto y discreto; pero no un sabio, ni menos un especialista en ciencia alguna. Sabía, de todas las ramas de conocimientos en que se le reputa maestro, lo que sabe cualquiera persona medianamente ilustrada, y en nada aventajaba bajo tal concepto á sus contemporáneos. Es más: las faltas de erudición en que no pocas veces incurrió, muestran que ni siquiera competía con las verdaderas eminencias científicas de su época.

Tampoco creemos que fuera una especie de santo, un moralista austero y profundo, un prodigio de virtudes cristianas. Rara vez concurren estas circunstancias en los satíricos, y menos si han corrido tanto mundo como Cervantes. Su juventud debió ser harto borrascosa, y no pensamos que fuera muy austera su edad madura, á juzgar por los centros en que vivió y los tipos y costumbres que con tanta verdad y gracejo retrata. Sobrábale para ser santo su íntimo conocimiento con los Percheles de Málaga, islas de Riaran, Compás de Sevilla, Azoguejo de Segovia, Olivera de Valencia, Rondilla de Granada, playa de Sanlúcar, Potro de Córboba y ventillas de Toledo, y con los honrados huéspedes de tales sitios; su, no ya probable, sino necesario roce con los origi-

nales de Monipodio, Rinconete, Cortadillo, los compañeros de Preciosa y las heroínas de *La tía fingida;* las posiciones que ocupó y los oficios que ejerció en su vida, muy poco apropiados á la práctica de la santidad; y sobre todo, su genio desenfadado, zumbón y maleante y su profunda experiencia de la vida, que no suelen ser patrimonio de los santos. Harto hizo con conservar la integridad de su conciencia en tales condiciones, y no es cuerdo pensar que quien así vivió fuera una especie de padre del desierto.

Ni se ha de ver en Cervantes un Byron, un Heine ó un Leopardi del siglo XVI, que personifica con amarga ironía en D. Quijote la ruina de sus ilusiones y la vanidad de todo ideal. Si á los ojos de la escéptica, desengañada y pesimista generación del siglo XIX se desprende del *Quijote* esta enseñanza, no por eso hemos de atribuir á su autor lo que es sólo reflejo de nuestro espíritu que proyectamos sobre las páginas de su libro. No era aquella época adecuada para tales estados de conciencia. El hastío de la vida, el vacío de la inteligencia y del corazón eran enfermedades desconocidas entonces, de las que no se encuentran huellas en ningún poeta de aquel tiempo. Lloraban como nosotros la pérdida de sus ilusiones y la ruina de sus esperanzas; pero no se desesperaban por ello ni erigían su dolor en regla general. Aunque la vida fuese amarga y dura para el individuo, no por eso se hastiaba de ella, ni la maldecía, ni se atrevía á quitársela. El tedio, el hastío, el pesimismo eran palabras ininteligibles para aquellas gentes. Nadie veía en el mal otra cosa que pasajero accidente, creado por Dios para prueba y santificación del hombre. Aceptábase la desgracia como castigo divino ó bienhechora prueba, y nadie se rebelaba contra el dolor. El suicidio era crimen monstruoso que apenas se concebía entre paganos. El ideal sólo se buscaba en el cielo, y en la tierra teníase por vana locura. Y no quiere decir esto que no fuesen idealistas aquellas generaciones; éranlo acaso más que nosotros, pero sin darse cuenta de ello y muy persuadidos de que nada apetecían que no fuese factible y razonable. Y sobre todo, si á las alturas del más abstracto idealismo querían elevarse, no les abatía como á nosotros el dolor de la caída, porque harto seguros estaban de alcanzar el ideal después de la muerte en la región serena de la eterna beatitud. Por eso no podían existir entonces

esos genios de la desesperación, de la ironía y de la duda con quienes quizá se quiere identificar á Cervantes. Imposible era su existencia en aquella edad de fe, que miraba en la vida un sueño de que la muerte nos despierta para darnos la ventura. Sólo se conciben espíritus tales en épocas como la presente en que el hombre se agita á ciegas entre un pasado que desprecia y un porvenir que no adivina, sobre una tierra entregada á la contradicción y la lucha, y bajo un cielo sombrío y sin Dios.

Ese *D. Quijote* enigmático ó irónico, que no es la sátira del falso idealismo, sino la protesta del genio vencido contra la realidad que le abruma, figura trágica más que ridícula, de quien parece burlarse el que la creara, haciendo en realidad su apoteosis; ese otro *D. Quijote*, que es sangrienta sátira de todo ideal y todo heroísmo, como asegura Lord Byron; ó ese otro que es personificación triste y dolorosa de la oposición terrible é irremediable entre lo ideal y lo real, son creaciones de la perturbada conciencia de nuestro siglo, que por singular espejismo, ve en las páginas de la inmortal novela su propia imagen y su propio pensamiento; pero nada tienen que ver con ese Código del sentido común que se llama el *Quijote* de Cervantes.

No era, pues, Cervantes nada de lo que se dice, ni es posible ver en su obra la protesta de un idealista contra una realidad abrumadora, ó la concepción profunda de un filósofo que encierra en poético simbolismo el eterno drama de la humanidad. ¿Quiere decir esto que entre él y su héroe no haya relación alguna? Todo menos que eso; pero esa relación es muy distinta de lo que pretenden sus comentadores.

Fué Cervantes, á nuestro juicio, en sus primeros años un mozo de viva fantasía, corazón generoso y ánimo emprendedor y aventurero, que devorado por inquieta ambición y lleno de ensueños de gloria, lanzóse á la vida en busca de aventuras y de triunfos, fiando demasiado en sus fuerzas y atendiendo poco á los obstáculos que á cada paso nos presenta la realidad. En tal sentido tuvo algo de D. Quijote, y pudo en cierto modo hallar en sí propio el modelo de su héroe. Pero aleccionado por la experiencia, herido en sus ilusiones por el desengaño, amaestrado en la escuela del mundo, hubieron de despertarse en su espíritu aquel recto y positivo sentido de la vida, aquella justa apreciación de

los hombres y las cosas, aquella tendencia observadora, crítica y un tanto escéptica é irónica que caracterizan á los hombres que han vivido mucho y de prisa, han sufrido no poco y han conocido de cerca las flaquezas de los hombres y las deformidades de la realidad. Su carácter regocijado y maleante, la natural benevolencia de su ánimo, y más que todo la resignación que á los desgraciados imponía entonces la fe religiosa, mostrándoles en un mundo mejor la compensación de todos los dolores é injusticias del presente, le impidieron entregarse á un negro pesimismo (por otra parte impropio de su época) y le movieron á ver objetos de risa y burla en lo que otros juzgarían motivos de duelo y de llanto. Persuadido—quizá por la propia experiencia—de que la causa de los desengaños y desventuras de los hombres consiste en dejarse alucinar por vanas ilusiones y comprometerse en imposibles aventuras, y creyendo hallar en los libros caballerescos la fuente de semejantes extravíos, propúsose concluir, por medio de la burla y la parodia, con aquella funesta literatura que tan dañosos frutos producía á su juicio, y á esto se debió la concepción del *Quijote*, cuyo único fin, por más que se diga, fué *poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías*.

No es, pues, el *Quijote* la protesta, sino el desengaño y enmienda del idealista. Si en los primeros años, allá en las aguas de Lepanto ó en las mazmorras de Argel, acarició Cervantes quijotescos ensueños, pronto las duras lecciones de la experiencia le enseñaron á apreciar más rectamente las cosas. El trato de los hombres le manifestó lo que es la vida, y le hizo mirar con lástima ó burla á los que, no conociéndola, luchan sin fuerzas ni recursos para conseguir intentos imposibles. Extravío era éste común en sus contemporáneos, y de él participaba la España misma, cuyas belicosas empresas tanta semejanza tenían con las de Don Quijote. Contra estos delirios alzó su voz Cervantes, y por eso, si en su héroe trazó su propia imagen tal cual fuera en pasados tiempos, no fué para hacer su apoteosis y protestar contra la dureza de la fortuna, sino para entregar al ludibrio de las gentes los vanos sueños que labraron su desdicha y labrarían, en opinion suya, la de cuantos se alimentaran con la lectura de los libros caballerescos, y en ellos

bebiesen tan insensatas aspiraciones. Por eso trazó con vigorosa mano el contraste entre la realidad y el falso ideal que ridiculizaba, y mostró á qué extremo llevaría la práctica de lo que en las condiciones de la sociedad es irrealizable. Por eso, sin darse cuenta del resultado, al clavar á su héroe en la picota del ridículo, clavó con él á los falsos idealismos de todos los tiempos, y queriendo hacer una obra local y de circunstancias, hizo el más universal y duradero de todos los libros.

No faltará quien diga que esta interpretación del *Quijote* no dista mucho de las que hoy se hallan en boga. Nada menos exacto. Los cervantistas de nuestros tiempos aplican á Cervantes ideas y conceptos que en su época no se imaginaban siquiera; nosotros procuramos, al juzgarle, colocarnos en el punto de vista en que él se colocó. En todas las épocas (y en la de Cervantes por tanto) han existido espíritus soñadores é idealistas y espíritus positivos y prácticos; en todas ha habido ilusiones y desengaños; en todas se han reconocido los obstáculos que la realidad ofrece al logro de aquellas aspiraciones que en ella no encajan; pero sólo en nuestros tiempos se han fundado en estos hechos sistemas metafísicos y concepciones abstractas. El concepto del ideal es una novedad de fecha reciente, como lo son la idea de la perfectibilidad humana, de la evolución y del progreso. Los antiguos reconocían las deformidades de la realidad y procuraban corregirlas, pero no soñaban con un mundo perfecto, ni aspiraban á realizarlo, ni se impacientaban por no conseguirlo. Como antes hemos dicho, hasta la época actual no ha aparecido esa desesperación que nace de no poder realizar en la tierra el ideal con que soñamos, y principalmente de haberse perdido la fe en la inmortalidad.

Por otra parte, los artistas eran entonces poco aficionados á estas concepciones metafísicas y sintéticas que hoy nos agradan y que producen obras como el *Fausto*, por ejemplo. El novelista, el dramático, el épico pintaban los hombres, pero no la humanidad, y no gustaban de esas abstractas y gigantescas personificaciones en que hoy nos complacemos. Si á Cervantes se le hubiera dicho que D. Quijote y Sancho representaban la humanidad bajo sus dos aspectos fundamentales, idealismo y positivismo, se hubiera extrañado no poco, y habría dicho que nada estaba más lejos de

su pensamiento y que sólo había querido pintar las fatales consecuencias de los delirios, disparates y locuras á que conduce el tomar en serio los libros de caballerías. Hubiera confesado, sin duda, que pretendía mostrar cuánto importa no dejarse llevar de sueños é ilusiones, tomar las cosas como son, y no acometer sin fuerzas suficientes empresas imposibles, y cuán necesario es ajustarse á las condiciones de la sociedad en que se vive y no resucitar extemporáneamente ideas y propósitos que no tienen ya razón de ser. Pero á este objeto concreto y determinado se ceñían sus planes y de ninguna suerte pensaba en la vasta generalización que se le atribuye.

Más le asombrara todavía el ver que hay quien cree que es fuerza prescindir de la letra de su libro y fijarse en su espíritu, que es la contradicción de aquélla; que no es su obra la sátira del idealismo, sino su apoteosis, y que su ironía encierra una protesta contra la realidad que pone obstáculos al ideal. Después de hacer que le tradujeran esta fraseología, para él ininteligible, respondiera á buen seguro que en su libro no hay segunda intención ni sentido oculto, y que su propósito, claro como la luz del día, es poner en ridículo á su héroe, por medio del continuo contraste entre la grandeza de sus propósitos y la flaqueza de sus fuerzas, entre el atrevimiento de sus empresas y la pequeñez de sus resultados. Sorprenderíale en alto grado que se le creyese capaz de hacer la apoteosis de lo que siempre ridiculiza, cuando tan fácil es presentar bajo un aspecto patético y doloroso la ruina del idealismo. Y si se le objetaba todo lo que hay de conmovedor é interesante en su héroe, á pesar de su locura, respondería que si de tal modo lo había pintado era precisamente para poner más de relieve todo lo que hay de censurable en ilusiones y delirios que así perturban las inteligencias más claras y los más sanos y generosos corazones, y así malgastan en absurdas empresas fuerzas que, bien dirigidas, en obras excelentes y fructíferas podrían emplearse.

Negamos, pues, en absoluto ese oculto sentido y esa filosófica trascendencia que al *Quijote* se atribuyen. La supuesta filosofía de Cervantes no es una concepción metafísica de la oposición entre lo ideal y lo real, sino simplemente la filosofía del sentido común, que reconoce todo

lo que hay de ridículo é insensato en la absurda empresa de querer realizar en el siglo XVI el ideal caballeresco, y todo lo que hay de vano é infundado en ensueños é ilusiones que se desvanecen al contacto de la realidad. Si de esta concepción clara y sencilla se desprende luego una vasta síntesis metafísica en que se personifica la vida entera de la humanidad, no se deduce que así lo pensara y quisiera Cervantes, sino que así resultó, sin él saberlo, de la manera de desarrollar su pensamiento, y sobre todo que esto hallaron los hombres en su libro cuando lo examinaron á la luz de principios más altos que los que imperaban en su tiempo.

No cabe dudar tampoco de que la intención de Cervantes es profundamente cómica y que sus dardos se dirigen principalmente contra su protagonista. Si se hubiera propuesto, como se asegura, pintar todo lo que hay de trágico y doloroso en la lucha y ruina del ideal, habría imaginado un Fausto, un Werther, cualquier cosa menos un Quijote, ó habría dado un sesgo patético al mal éxito de las aventuras de éste. Pero lo cierto es que D. Quijote, respetable y simpático en el fondo, excita siempre la risa cuando se mete en aventuras, y no es éste el mejor camino, por cierto, para hacer amable el idealismo, sino para apartar de él á los hombres. Lo mismo decimos de los que ven en Dulcinea la personificación del ideal inaccesible. ¡Valiente manera de personificarlo! Admitiendo tal hipótesis, habría que reconocer en Cervantes el propósito de entregar el ideal á la mofa y al escarnio, cosa que estaba muy lejos de su pensamiento.

El comentario del *Quijote* es clarísimo, siempre que en él se vea lo que el autor quiso hacer: la burla de los libros caballerescos, y aun de la misma caballería. Cervantes adoptó para lograr su propósito dos procedimientos: el contraste, y la parodia, formas fundamentales de lo cómico. Contraste entre la época en que vive su héroe y el ideal que pretende realizar; contraste entre la magnitud de sus empresas y la pobreza é impotencia de sus fuerzas y recursos; contraste entre lo grande de sus propósitos y la ridiculez de los resultados; contraste entre el poderío de sus pasiones y la ruin vulgaridad de los objetos de ellas; contrastes de todo género, en suma, tales que basten para cubrir de ridículo al hidalgo manchego. A esto acompaña la parodia burlesca de

todos los elementos y recursos de los libros de caballerías; y así, á la dama de los pensamientos del caballero andante reemplaza una zafia labradora; al gallardo y apuesto escudero, un rústico malicioso y socarrón; al corcel de batalla, el flaco Rocinante; á los suntuosos castillos, sucias posadas; á los gigantes, molinos de viento; á los belicosos ejércitos, manadas de ovejas, y así sucesivamente, hasta ridiculizar, mediante esta imitación caricaturesca, cuanto de maravilloso y romántico se encuentra en los libros de caballerías. Todo esto es sencillo y claro como la luz, y es inútil buscar más sutiles interpretaciones para entenderlo.

Pero el argumento irrebatible que puede alegarse contra toda interpretación simbólica del *Quijote* son las propias declaraciones de Cervantes, que afirma repetidas veces, y con frases claras y terminantes, que su único propósito fué acabar con la literatura caballeresca. Pues si otro intento abrigaba, ¿por qué no lo dijo? Si es evidente que su libro cobraba tanta importancia encerrando la concepción vastísima que hoy se le atribuye, ¿por qué guardó silencio sobre este punto y lo redujo á las proporciones de una sátira literaria? Se dirá que lo hizo por miedo. ¿De qué? ¿Por ventura era herejía que despertara las suspicacias del Santo Oficio la idea de que existe una oposición entre lo ideal y lo real? Difícil sería probar que hay en proposición semejante la menor sombra de heterodoxia ó impiedad.

Por otra parte, si á tan altos propósitos obedeció su novela, ¿por qué tenía en mayor aprecio su *Persiles?* ¿Habría de engañarse hasta el punto de anteponer una novela de aventuras á una obra de tamaña importancia?

Creemos, pues, suficientemente probado que no hay en el *Quijote* sentido oculto, y no nos ocupamos en refutar la opinión (que hoy va perdiendo crédito) de que es una burla del Emperador Carlos V ó una serie de sátiras y alusiones personales, que responden á un deseo de venganza por parte de su autor. Teorías son éstas tan poco serias y tan mal fundadas, que no merecen los honores de la crítica. No negamos que haya algunas alusiones, difíciles de descifrar, en ciertos pasajes del *Quijote*. Apenas hay obra de imaginación en que esto no suceda; pero de aquí á suponer que tan mezquinos móviles constituyen el fondo del *Quijote*, media un abismo que la sana crítica no puede salvar.

Expuesto ya, aunque en breves términos, nuestro comentario del *Quijote*, procedamos al examen del que apunta, más que desarrolla, el Sr. Benjumea.

El Sr. Benjumea identifica á Cervantes con su héroe, opinión que admitimos en el sentido y con las reservas que hemos expuesto, y condena con razón á los que ven en el *Quijote* sátiras y venganzas personales odiosas y mezquinas. Pero el ingenioso crítico se inclina á ver en *D. Quijote*, no la burla del idealismo, sino la sentida y dolorosa pintura de sus derrotas, opinión que creemos refutada en nuestros anteriores párrafos, á los cuales añadimos que el genio regocijado y maleante de Cervantes y su marcada afición á lo picaresco no cuadran con la supuesta amargura que se le atribuye.

El Sr. Benjumea da á entender, aunque no muy claramente, que no fué el objeto de Cervantes atacar los libros de caballerías, y se funda para esto en que en el escrutinio de la biblioteca de D. Quijote no son arrojados al fuego estos libros por ser caballerescos, sino por ser malos literariamente hablando. La popularidad inmensa del *Quijote* aun después de estar cumplido su fin y haber perdido, por tanto, su interés de actualidad, es para el Sr. Benjumea sólido fundamento de su tesis.

La opinión es peregrina por cierto. Que se atribuyan al *Quijote* fines ocultos, lo comprendemos; pero que se pretenda negar la existencia del fin que su autor declara y que resulta cumplido en cada una de sus páginas, es cosa que apenas se concibe. ¡Cómo! ¿No basta la palabra honrada de su autor, que manifiesta en cien ocasiones el propósito de su obra? ¿No basta el examen de ésta, parodia fidelísima de los libros que ridiculiza? ¿No bastan los repetidos pasajes en que se les condena y maltrata? Pues si á este criterio obedecemos en la crítica, ¿á qué consecuencias no habrá de llevarnos? ¿Qué libro no ofrecerá, analizándolo así, datos suficientes para suponer en él los fines más extraños y negar el que verdaderamente encierra?

El éxito del *Quijote* nada prueba. Gusta ante todo porque es un prodigio de gracia, interés y buen sentido. Gusta, además, porque la humanidad halla en él la fina sátira de sus extravíos y la gráfica pintura de sus ilusiones; porque, verdaderamente, D. Quijote y Sancho, aunque no lo

intentara Cervantes, representan dos fundamentales aspectos de la humana naturaleza. Prescindiendo de los libros caballerescos, y sustituyendo el ideal de D. Quijote con otro cualquiera, la sátira permanece invariable y adquiere pasmoso carácter de universalidad y permanencia, que la asegura el más duradero de los éxitos. Pero todo esto se halla en el *Quijote* virtualmente y es fuerza que lo desentrañe el entendimiento del lec tor; mas no fué puesto allí de intento por Cervantes, por las razones que dejamos dichas. Él sólo se propuso el fin concreto de zaherir los libros de caballerías y ridiculizar el falso y anacrónico idealismo que de ellos podía desprenderse. Si hizo más, lo hizo inconscientemente, y de seguro que ni siquiera cayó en la cuenta de que lo había hecho, ni lo advirtieron tampoco sus contemporáneos.

Hay, por consiguiente, perfecta compatibilidad entre las interpretaciones simbólicas del *Quijote*, por temerarias que sean, y el verdadero propósito que la obra encierra y su autor declara, y no comprendemos á qué conduce el decidido empeño que pone el Sr. Benjumea en cerrar los ojos á la luz y sostener la más insostenible é infundada de las hipótesis.

En la interpretación simbólica del *Quijote*, no difiere el Sr. Benjumea en lo esencial de la doctrina corriente entre los cervantistas. Con las reservas que hemos hecho, no tenemos inconveniente en aceptar esta doctrina; pero creemos necesario hacer algunas observaciones sobre ella. Decir sin más explicaciones que D. Quijote es el idealismo y Sancho el positivismo, no es enteramente exacto. Si así fuera, resultaría del *Quijote* la monstruosa y desoladora enseñanza de que todo idealismo es locura, y en cierto modo todo positivismo también, y quedaría sin solución posible el problema de la vida. Algo hay de esto en el *Quijote*. Allí la oposición entre D. Quijote y Sancho no se resuelve, y la unidad superior sobre ambos extremos no se manifiesta; prueba evidente de cuán lejos estaba Cervantes de querer plantear el problema. D. Quijote y Sancho resultan igualmente desdichados en sus empresas; el cálculo positivista no tiene mejor éxito que el sueño del idealista aventurero. Si algo se dedujera de este modo de plantear la tesis, sería una conclusión escéptica y pesimista: la de que tan loco es San-

cho como D. Quijote, y tan perjudicial el positivismo como el idealismo.

Pero ni Sancho es el positivismo, ni el idealismo D. Quijote. Sancho es simplemente el buen sentido vulgar, sin idea ni elevación de ningún género, acompañado del cálculo egoísta y utilitario; y D. Quijote el idealismo falso, imposible y anacrónico, que se identifica con la locura. La realidad dista tanto del uno como del otro, y ambos se estrellan al tocarla; resultando por ende tan censurable y ridículo Sancho como D. Quijote y sin resolver la oposición entre ambos. No es, pues, la oposición entre lo ideal y lo real lo que aparece en el *Quijote*, sino la vanidad, ridiculez é impotencia del falso idealismo y del positivismo grosero é incompleto. La necesidad de aunar lo ideal con lo real, de reducir el primero á sus límites razonables y posibles y encarnar en el segundo lo que hay de necesario y legítimo en la idea, es lo que resulta de la obra. Pero la fórmula y personificación de este propósito no la presentó Cervantes, porque nada había más lejos de su ánimo que esta concepción. La figura de Sancho no fué ciertamente forjada para oponerla en un sentido metafísico á la de D. Quijote, sino para producir, mediante el contraste, el efecto cómico, y presentar, como en la realidad se ofrece, al lado del extremo del idealismo, el extremo contrario, no menos censurable.

Cuéstanos trabajo, sin duda, á los que tan claramente vemos la concepción filosófica del *Quijote* reconocer que Cervantes la realizó inconscientemente; pero es fuerza admitirlo, sin embargo. No es éste, por otra parte, el primer caso en que el genio hace mucho más de lo que pensó; y no es difícil comprender que todo esto resultó de una manera fatal y necesaria de la forma que dió Cervantes á su pensamiento, simplemente por parodiar los libros de caballerías y buscar el contraste. La concepción filosófica se produjo por la misma fuerza de las cosas. La forma engendró el fondo; la idea, en vez de ser un antecedente, fué una consecuencia de la obra, y Cervantes se halló, sin saberlo, con que, por haber puesto al lado de su héroe un rústico escudero, sin otro fin que buscar el ridículo por medio del contraste, había planteado la oposición entre el falso idealismo y el positivismo exagerado. Esto es lo que sucedió, ni más ni menos; y de no ser asi, la conducta y las decla-

raciones de Cervantes serían inexplicables por completo.

Al comentario filosófico agrega el Sr. Benjumea otro en cierto modo secundario, con el cual intenta explicar las alusiones á sucesos y personajes del tiempo ó á hechos de la vida de Cervantes, que pueden hallarse en la novela. Sin conceder á estas alusiones una importancia que no tienen, ni hacer de ellas la clave de interpretación del *Quijote*, creemos que puede admitirse su existencia, pues rara es la obra de imaginación en que no se encuentran. Pero también creemos que es dificilísimo descifrarlas, y que el procedimiento que para ello adopta el Sr. Benjumea no es el más adecuado para el caso.

Una de las bases de este procedimiento consiste en descomponer los nombres propios de aquellos personajes de la novela para hallar anagramas en ellos. La casualidad favoreció una vez en esta empresa al Sr. Benjumea, y esto le ha bastado para proseguir en ella y deducir de los pretendidos anagramas las más arbitrarias y aventuradas conclusiones. Así, por ejemplo, descompuesto el nombre del bachiller Alonso López de Alcobendas, el enlutado vencido por D. Quijote en la aventura del cuerpo muerto, halla el señor Benjumea la frase: *es lo de Blanco de Paz*. Del nombre de D. Pedro Nóriz, citado por la cabeza encantada, saca el de Andrés Pérez, con quien identifica á Avellaneda; sistema donoso de descifrar anagramas, en que se prescinde de las vocales, como se prescinde de todas las letras en el método que burlescamente aconseja Voltaire para buscar etimologías. De igual manera halla en el nombre de Barcelona la frase: *Blanco era*, y con esto descubre una alusión á Blanco de Paz en el caballero de la Blanca Luna.

Si no temiéramos ofender al Sr. Benjumea, le diríamos que semejante modo de interpretar tiene más de cabalístico que de crítico, y es harto infantil para que pueda tomarse en serio. Habilidad y sutileza del género inocente sería en Cervantes disimular sus intenciones bajo tan oscuros y mal imaginados anagramas; porque, ¿quién que no sea el señor Benjumea buscará una alusión y un jeroglífico en el nombre de la ciudad de Barcelona, ó verá á Andrés Pérez en Pedro Noriz? ¿Ni cómo puede un anagrama tan disimulado como el que encierra el nombre de López de Alcobendas, para advertir al lector que hay una alusión á aquel intri-

gante en la aventura del cuerpo muerto? Si así fuese, habría que compadecer á Cervantes por su candidez, y deplorar que gastase el tiempo en forjar con tanto trabajo jeroglíficos que nadie de seguro entendió en su época, y que de todo le acreditan, menos de ingenioso.

No es más afortunado el Sr. Benjumea cuando se empeña en buscar alegorías y símbolos en los hechos y personajes del *Quijote*. Fácil es, sin duda, hallar algunas aceptando la interpretación filosófica que hoy está en moda, y ver en Dulcinea el ideal, en Sansón Carrasco el buen sentido, y cosas semejantes; pero ni estas alegorías fueron buscadas por Cervantes, ni tienen otro valor que el que nosotros les damos; fuera de que, acaso de dárselo, resultarían cosas bien poco favorables para el autor del *Quijote*.

Dulcinea, por ejemplo, no pudo representar en la mente de Cervantes el ideal. En tal caso habría que ver en el manco de Lepanto el mayor de los escépticos, y en Dulcinea la caricatura del ideal, más que su apoteosis. Dulcinea es un personaje zafio y grotesco, y no luz, sabiduría, verdad y libertad, como dice el Sr. Benjumea. ¡Valiente personificación de tan altas cosas es Aldonza Lorenzo!

En el plán de Cervantes, Dulcinea no es más que la parodia de la dama de los pensamientos á que rendían culto los andantes caballeros; y el amor que, sin verla ni tratarla, siente por ella D. Quijote, es la burla sangrienta del amor platónico del Dante, de Petrarca y de los trovadores, en alto grado repulsivo á las tendencias del Renacimiento, á las que tan fielmente sirve Cervantes.

Otro tanto decimos de Sansón Carrasco. Si algo de misterioso puede hallarse en él, sería simplemente una representación del buen sentido que vence á la locura; pero no del buen sentido tosco, sensual y grosero de Sancho, sino del buen sentido que nace de la ilustración y la cultura. Aplicando nuestras ideas actuales al *Quijote*, sería fácil ver en Sansón la personificación de la clase media que, valiéndose de su instrucción y sensatez, vence á la aristocracia nobiliaria; pero nada de esto se le ocurrió á Cervantes. Creó á Carrasco probablemente para facilitar el desenlace de su obra, y á lo sumo para personificar en él, como dejamos dicho, la sensata cordura, igualmente distante de Sancho y de D. Quijote. Esto es lo más que se puede conceder.

Pero el Sr. Benjumea, que en todas partes ve á Blanco de Paz, cree que este personaje está representado en el Bachiller; y firme en este propósito, sostiene que Sansón es antipático, sospechoso y repulsivo, añadiendo que en las tres palabras que componen su nombre están contenidas por orden riguroso (dos letras en cada una) las que forman el nombre de Blanco. ¡Válanos Dios con el Sr. Benjumea y sus anagramas! ¿Y de dónde saca el Sr. Benjumea que Sansón Carrasco es antipático? No lo habíamos notado nunca. Si lo es porque aconseja á D. Quijote que salga de nuevo en busca de aventuras y porque dos veces combate con él y al cabo lo vence, podríamos objetar al Sr. Benjumea que en esto se equivoca de medio á medio, pues esta conducta de Sansón es la más acertada y bienhechora. Deseoso de curar al hidalgo, y sabedor de que la locura no se remedia contrariándola, sino conllevándola con arte, halla el medio mejor para curar á D. Quijote, halagando su manía y buscando el remedio dentro de ella. Nada hay en esta conducta de Carrasco que no sea humanitario, laudable y digno de un buen amigo, que hasta expone su vida por salir airoso de su noble empresa.

Se necesita toda la sutileza del Sr. Benjumea para hallar una alusión á Blanco de Paz en la frase sencillísima y clara de Sancho cuando, refiriéndose al Caballero de los Espejos, dice á su amo que quizá matará en él á alguno de sus enemigos; para hallar relaciones entre el vencimiento de Don Quijote, para él tan provechoso, y las intrigas de Blanco contra Cervantes; y para ver en la empresa de Sansón al presentarse disfrazado de Caballero de los Espejos una precedencia de hermosura entre Casildea, dama tiránica, y Dulcinea, dama-libertad. Cuando á este punto llega el afán de interpretar las cosas, á la crítica seria no le queda más recurso que compadecer al ingenio que así se extravía.

¿Pues qué diremos de la interpretación del escudo que Juan de la Cuesta puso en la portada de la edición primera del *Quijote?* Nada menos que una alegoría del estado del pueblo español y de las aspiraciones del ideal de Cervantes halla el Sr. Benjumea en aquella heráldica empresa. Pero desgraciadamente, de su propia confesión resulta que ese escudo no fué invención de Cervantes, ni apareció por vez primera en su libro, con lo cual cae por los suelos el

castillo de naipes que sobre tan frágiles cimientos levanta la ardiente imaginación del Sr. Benjumea.

Algo más fundada que estas fantásticas interpretaciones nos parece la de la aventura del cuerpo muerto. Todos los comentadores han visto en ella alusión á un suceso extraño y misterioso de aquella época, y fuerza es reconocerlo así. Navarrete sostuvo que aludía á la traslación de los restos de San Juan de la Cruz, de Úbeda á Segovia; pero el Sr. Benjumea cree que se refiere á la del cuerpo de D. Juan de Austria, cuya muerte se atribuyó á calenturas pestilentes por los documentos oficiales, y por la opinión pública á veneno suministrado de orden del Rey. El examen de las circunstancias de esta aventura suministra al Sr. Benjumea datos y razones muy atendibles para sostener su tesis, que no aceptamos paladinamente, pero que nos parece muy probable y digna de tenerse en cuenta; por más que tampoco faltan razones á favor de la opinión de Navarrete.

Con lo que no estamos conformes es con que la dedicatoria de la primera edición del *Quijote* al Duque de Béjar sea una burla disfrazada. El hecho de que esta dedicatoria sea un hilván de otras ya conocidas, no basta para hacer de plano afirmación tan grave, ni juzgamos capaz á Cervantes de acción tan torpe como zaherir disimuladamente al mismo de quien demandaba protección. Por otra parte, si tan baja intención tuvo, la disimuló de tal suerte, que ha sido necesario que apareciese el Sr. Benjumea para adivinarla; lo cual, como los anagramas ya citados, antes cede en desprestigio, que en elogio de Cervantes.

Prescindiendo de otros reparos menos importantes que podríamos poner al comentario del Sr. Benjuméa, vamos á fijarnos en una opinión de este distinguido crítico, que en todas sus obras más ó menos claramente existe y que constituye la base verdadera de su comentario; opinión tan extraña y peregrina que bien merece alguna atención de nuestra parte.

Esta opinión singularísima consiste en ver en Cervantes un libre-pensador de tendencias demócraticas, cuya obra encierra sangrientas alusiones contra el orden social, político y religioso de su tiempo. Cegado por esta hipótesis preconcebida, el Sr. Benjumea halla alusiones de este género en multitud de pasajes de la obra; como en la aven-

tura del cuerpo muerto, el tropiezo de D. Quijote y Sancho en la iglesia del Toboso, el escrutinio de su biblioteca, la aventura de los mercaderes, etc., á las que pudo añadir con mayor razón el auto de fe que precede á la resurrección de Altisidora.

Estos pasajes no bastan, á nuestro juicio, para probar tesis tan grave. Cierto es que en algunos de ellos (sobre todo la resurrección de Altisidora) puede adivinarse alguna intención sospechosa; y no lo es menos que las frases encomiásticas que Cervantes dedica á la expulsión de los moriscos, no son difíciles de interpretar en sentido irónico; cierto que hay presunciones de que Cervantes era algo despreocupado y ocupaba en su tiempo una posición parecida á la de los modernos católicos liberales; pero de esto á lo que sostiene el Sr. Benjumea, media un abismo. Pasajes numerosos de sus obras muestran la sincera piedad religiosa de Cervantes, que no excluye por cierto el sentido tolerante, liberal y poco preocupado y supersticioso que á veces descubre. Máximas de sabor democrático se hallan, sin duda, en el *Quijote;* pero todas encajan perfectamente en aquella tendencia democrática natural y tradicional en nuestro pueblo, que palpita en nuestro Romancero y nuestro teatro y se concierta muy bien con la fe monárquica de entonces. Que Cervantes gustara poco de la nobleza y amase la igualdad; que no fuera mucha su afición al Santo Oficio, y acaso no mirara con buenos ojos la expulsión de los moriscos, son cosas posibles; pero que fuera un librepensador y un revolucionario, es temeraria afirmación que rechaza la sana crítica y supone un completo desconocimiento de aquella época. Por otra parte, si tales tendencias se trasparentaban en su obra, ¿hubiéranla dejado pasar sin correctivo los inquisidores, que en perspicacia y sutileza daban quince y falta al Sr. Benjumea?

Pongamos aquí término á nuestro prolijo trabajo, y tributando al Sr. Benjumea el aplauso que su celo, actividad y diligencia merecen, afirmemos de nuevo lo que podemos considerar como resumen del presente estudio; á saber: que cualquiera que sea la interpretación simbólica que se dé al *Quijote*, es fuerza afirmar que ningún sentido oculto quiso encerrar en él su autor, cuyo único propósito fué concluir con los libros de caballerías, siquiera un maravilloso con-

curso de circunstancias extrañas á su voluntad, dieran á su obra un alcance y trascendencia que ni él sospechó siquiera, como tampoco sus contemporáneos, y que sólo han aparecido claras y manifiestas á la luz de la elevada y profunda crítica del presente siglo. Que este criterio debe ser en adelante la invariable norma de los estudios cervánticos, es la convicción que abrigamos y que hemos expuesto con tenaz insistencia cuantas veces nos hemos ocupado de esa prodigiosa concepción que se titula *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

EL TIPO LEGENDARIO DE D. JUAN TENORIO

Y SUS MANIFESTACIONES EN LAS MODERNAS LITERATURAS. *

I.

La creación más original, y más popular también, de nuestra literatura, es, sin duda, D. Juan Tenorio. Como D. Quijote y Sancho, ha dado la vuelta al mundo, y apenas hay literatura extranjera que, bajo una ú otra forma, no le haya reproducido. En nuestro pueblo causa su aparición en la escena verdadero regocijo, no habiendo año en que la gente no acuda presurosa á contemplar sus desafueros y bizarrías y verle sucumbir á manos del *Convidado de piedra*. Tipo á la vez universal y local,—pues si en todas partes hay Tenorios, el Tenorio verdadero y tradicional sólo existe en España—D. Juan es una de esas inmortales creaciones de la poesía, más duraderas quizá que las de la naturaleza, destinadas á vivir mientras existan en el hombre el amor á lo bello y el sentimiento artístico.

* Acerca del asunto de este estudio publicó el autor una serie de artículos en el periódico *La Crítica*, en 1874. Posteriormente se ocupó de nuevo de esta materia en *La Ilustración Española y Americana*, año 1878, con motivo de haberse publicado una nueva y poco conocida redacción de *El Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, que lleva por título: *¿Tan largo me lo fiáis?* Con la mayor parte de los materiales del primer trabajo y con algunos del segundo, agregándoles nuevas consideraciones y tratando puntos que en ninguno de ellos había tratado, ha formado el presente estudio, que bien puede considerarse como casi completamente nuevo.

No nos proponemos dilucidar aquí la cuestión, tantas veces debatida, de la existencia histórica de D. Juan Tenorio. Para nosotros, como para todo aquel que sepa cómo se forman los mitos y las leyendas en la fantasía popular, es evidente que el Tenorio tiene un fundamento real y verdadero, que algún individuo de la familia de este nombre debió en época incierta hacerse célebre por sus calaveradas y desafueros, y por algún extraño misterioso accidente de su vida que el vulgo estimó intervención maravillosa de lo sobrenatural. Y muévenos á pensar así, no sólo la opinión general que lo afirma y la tradición persistente que lo comprueba, sino el hecho constante de que la fantasía popular crea siempre sus tipos legendarios sobre la base de algo real é histórico, que después agranda, idealiza y embellece hasta formar la leyenda de proporciones épicas y maravillosas en que, por lo general, personifica todo un orden de ideas ó sentimientos, cuando no el carácter total de una época ó de un pueblo.

Indáguese el origen de todos los tipos legendarios verdaderamente populares, y siempre se hallará en el comienzo de su desarrollo un personaje histórico, cuyos rasgos característicos excitaron el interés popular, hasta el punto de ver en él la más acabada personificación de los sentimientos, pasiones é instintos de las masas, y acaso del carácter de la nación entera. Hallada esta base firme, la fantasía popular, rica y fecunda en alto grado, acumula incidentes y sucesos portentosos sobre la vida real del personaje, exagera los aspectos simpáticos de su carácter, dejando en la sombra los insignificantes ó repulsivos, toma de la realidad todo lo que puede ser ideal y prescinde del resto, aumenta las proporciones de su ídolo hasta hacer inmenso y extraordinario lo que quizá no era más que distinguido, y de esta manera hace de un aventurero jefe de bandas la admirable personificación del carácter castellano que se llama el Cid, y de un desalmado calavera el grandioso tipo que se llama D. Juan Tenorio, como en los tiempos heroicos de la Grecia convirtió en héroes generosos y grandes á los bárbaros sitiadores de Troya.

Por lo demás, sea D. Juan Tenorio idealización de un personaje histórico, sea creación libérrima del poeta que por vez primera lo sacó á la escena (que fué el maestro Tirso de

Molina), la cuestión importa poco, pues, aparte de que el poeta crea, aun cuando reproduce lo real, que en sus manos adquiere más duradera vida que la que pudo otorgarle la naturaleza, D. Juan Tenorio, como carácter humano, existía antes de Tirso y seguirá existiendo siempre, esparcido en multitud de ejemplares que reunió en un solo tipo el gran poeta, dándole un relieve, una vida y una permanencia que de otra suerte no hubiera alcanzado.

D. Juan Tenorio ofrece á los ojos de la crítica un doble aspecto. Es juntamente un tipo nacional y universal, humano y español. Como tipo, es de todas las épocas y todos los países; como carácter individual, es exclusivamente propio de España. Así se explica la inmensa popularidad que entre nosotros goza, y se comprende la facilidad con que ha tomado carta de naturaleza en las literaturas extranjeras. Examinemos este doble aspecto de su carácter.

Es Tenorio la personificación acabada del carácter español, y singularmente del andaluz, en todo lo que tiene de bueno y de malo, y sobre todo lo último. Lo distintivo, lo genuinamente original de nuestro carácter es, con efecto, ese desenfado y temerario arrojo, que unido á una nativa nobleza y á una generosidad instintiva y espontánea, pero no siempre acompañado de buen sentido, ni de moralidad muy escrupulosa, puede hacer de nosotros, según los casos, Guzmanes, Tenorios ó Quijotes, héroes ó bandidos, nunca cobardes, villanos ni traidores. Es ese menosprecio de todo, menos de la propia estima, esa serena indiferencia ante el peligro, ese espíritu de innata rebeldía contra toda imposición, justa ó injusta, legítima ó ilegítima, que lo mismo puebla de héroes y de mártires los riscos de Covadonga, las trincheras de Zaragoza, los muros de Gerona y los callejones del barrio de Maravillas, que de bandidos y rebeldes las gargantas de Sierra Morena ó los valles de Guipúzcoa. Es al mismo tiempo ese espíritu generoso, noble é hidalgo que imprime siempre un sello de inimitable grandeza á nuestras hazañas y rara vez permite que haya bajeza en nuestros crímenes. Es, en suma, esa indefinible mezcla de valor sereno y temerario arrojo, de indómita ferocidad y tierna dulzura, de noble generosidad y saña terrible, de altivez romana, fiereza goda y generosidad árabe, que en las alturas del bien produce los Cides y los Guzmanes, y en

las profundidades del mal los Tenorios y Corrientes; héroes los unos, bandidos los otros, pero todos valientes, generosos, hidalgos, rara vez culpables de bajeza, ruindad y felonía.

Dénse á un hombre ese arrojo temerario, esa audacia inquebrantable, ese menosprecio del obstáculo y del peligro, esa aversión á toda ley y freno, esa hidalguía generosa, y si ese hombre aplica esas dotes á nobles empresas, será el Cid; pero si las emplea en torpes hazañas, será Tenorio. Y de esta manera, sobre el fondo invariable del carácter español, se dibujan igualmente la luz y la sombra de dicho carácter, pura aquélla, criminal ésta, ambas grandes, y la personificación de esa luz es el Cid, y la de esa sombra D. Juan Tenorio.

Y si queremos ver completo el último de estos tipos, hágasele nacer en ese paraíso de los árabes, que aun conserva los rastros indelebles de su dominación, allí donde las pasiones son ardientes como los arenales de Arabia, y los afectos lánguidos como la palmera africana, y melancólicos como los jardines del Generalife. Dénse á ese calavera, al par del arrojo castellano y de la tenacidad aragonesa, la poesía voluptuosa del Oriente, la caballerosidad y la nobleza del emir árabe, y las salvajes y sensuales pasiones del león africano; únanse á esto la gracia incomparable y la gentileza de los hijos de Andalucía; encárnense estas cualidades en un arrogante mancebo, hermoso, rico y elegante, y dígase si hay en el mundo pueblo capaz de producir tipo más perfecto en su género, ni si es posible concebir criminal más simpático, ni belleza más fatal y sombría.

Por eso D. Juan Tenorio, siendo personificación del mal, es bello, aunque en el mal no hay ni puede haber belleza; pero no son bellas sus acciones culpables, ni el público le aplaude por ellas. No es bello el homicida, el seductor, el libertino; pero son bellas la arrogancia caballeresca, la arrojada valentía y la galantería andaluza que en medio del crimen y del vicio muestra, y que atenúan en cierto modo sus tristes proezas, mostrando á la par cuán deplorablemente malgasta y prostituye el hombre sus mejores facultades, cuando se hace esclavo de una pasión indigna y extrema en demasía el aprecio de su propia persona.

Pero no es sólo D. Juan Tenorio el tipo genuinamente es-

pañol que acabamos de delinear; es, además, un tipo universal y humano. Tenorios hay en todas partes, por más que D. Juan Tenorio sólo sea posible en España, y dentro de ésta, en la región andaluza. Prescindiendo, en efecto, del color local de la figura, descúbrese en ella un tipo universal, que es al mismo tiempo la realización de una de las más altas creaciones dramáticas que pueden concebirse, comparable bajo muchos conceptos con el *Hamlet*, el *Segismundo*, el *Fausto*, el *Manfredo*, con todas las más perfectas concepciones del arte literario.

Es D. Juan Tenorio, bajo este punto de vista considerado, el calavera voluble, arrojado, falto de toda ley y freno, que no ve en la vida nada superior al placer y sobrepone su personalidad á toda moral, á toda autoridad, á todo respeto. Sus apetitos, sus pasiones, su voluntad indomable y caprichosa, son para él la ley suprema, á la que todo lo sacrifica, desde su conciencia hasta su vida, si es necesario. Sigue únicamente los instintos de su indómita naturaleza, y menosprecia y conculca, con soberbia inaudita y temerario arrojo, las molestas trabas que la moral, la sociedad y la ley intentan poner á sus deseos. Ligero é irreflexivo, ni atiende al mal que á los demás causa, ni al que á sí propio puede causarse. Fiado en su fuerza y valentía para librarse de la justicia humana, cuídase poco de la divina, no por no creer en ella, sino porque la ve muy lejana, y cuando con ella se le amenaza contesta siempre con burlona sonrisa: *¡Muy largo me lo fiáis!* No puede decirse que es un hombre perverso, porque no hace el mal por cálculo ni por fría maldad, sino porque de él puede reportar un placer; y tanto es así, que cuando el bien no es incompatible con sus gustos, cuando puede ser honrado sin perder los goces á que aspira, complácese en dispensarlo con mano generosa y pródiga. Si en sus relaciones con las mujeres falta constantemente á la palabra dada, porque así lo exige su natural inconstante, no así en su trato con los hombres, porque en tal caso el honor del caballero no estorba al desenfreno del calavera. Es arrojado, valiente, en ocasiones noble y generoso, y la indómita energía de su alma, la firmeza de su carácter, la claridad de su inteligencia, la gentil apostura de su persona, hacen de él un tipo verdaderamente honroso, aunque siniestro y sombrío. Tal es D. Juan Tenorio; representación dramática

y bellísima de la personalidad humana, afirmándose, mediante una voluntad enérgica y una libertad sin freno, contra todo y contra todos; poniéndose como ley y señora de sí misma; contrarrestando y desafiando todo poder, por alto y legítimo que sea; procurando someter á su arbitrario capricho y doblegar ante su fuerza poderosa cuanto á su paso se opone; menospreciando la justicia, la moral y la razón; arrojándose con ímpetu salvaje contra la sociedad entera y haciéndola retroceder aterrada; llevando por doquiera el escándalo y el crimen, la desolación y el espanto; provocando al mismo cielo; y sucumbiendo al fin, audaz, impenitente, inflexible, ante la fuerza mayor de lo sobrenatural, no como quien cede al deber ó á la razón, sino como quien, mal su grado, se somete á la fuerza de quien puede más que él. ¡Concepción dramática y sublime, iniciada en el mundo de la poesía por el *Prometeo* encadenado en el Cáucaso, representada más tarde en diferentes fases por el *Satán* de Milton, por el *Segismundo* de Calderón, y admirablemente personificada en D. Juan Tenorio!

Este es, sin duda, el Tenorio ideal, aquel que todos concebimos y sentimos, aquel que late en el fondo de todas las producciones que forman la que nos atrevemos á llamar (si el lector y la Academia lo permiten) *literatura tenoriana;* pero este tipo no ha sido realizado en toda su pureza y perfección por ninguno de los grandes poetas que han pretendido interpretarlo, ni aun por aquel que por vez primera lo introdujo en el mundo del arte. Verdad es que representarlo en la novela, en el poema ó en el teatro, con toda la perfección exigible, es ardua y dificilísima empresa, y no es maravilla que en ella casi todos hayan fracasado. Examinar las diferentes interpretaciones que ha tenido, bajo su propio nombre ó con otros diferentes, es el objeto del presente estudio.

II.

Como hemos dicho anteriormente, ninguno de los poetas que se han inspirado en la leyenda de *D. Juan Tenorio*

ha sabido pintar este personaje con perfección y fidelidad. En los unos es un calavera vulgar, cuya grandeza se revela únicamente en su trágico fin; en los otros, D. Juan, bien pintado mientras se prolonga su vida de libertino, flaquea al llegar el instante de su condenación; en algunos, tiene más de matón que de calavera; en otros, más de impío que de valeroso; en estos, es alegre; en aquellos, sombrío; en algunos, villano y cobarde; en otros, noble y caballero; y son muchos los que introducen en él profundas modificaciones de todo género, prescinden de la leyenda y á veces ni siquiera conservan el nombre del personaje. Y sin embargo, á través de tantas diferencias se advierten siempre los rasgos fundamentales del tipo, cuyos varios aspectos han impresionado más ó menos á cada poeta, determinando matices diferentes en su pintura, pero siempre sobre un fondo común.

Tirso de Molina fué el primero que tomó por asunto de uno de sus dramas la leyenda de D. Juan Tenorio. Dos redacciones existen de esta producción: una, que es la corriente, y que lleva por título *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*; otra, titulada *¿Tan largo me lo fiáis? El burlador de Sevilla* figura, según La Barrera, en la colección titulada: *Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores. Segunda parte*, impresa en 1630 en Barcelona, por Jerónimo Margarit, y en la Parte sexta de la *Colección de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, impresa en Madrid y publicada desde 1652 á 1704. *¿Tan largo me lo fiáis?* está impresa en un folleto que debe ser de la primera mitad del siglo XVII, y en el cual se supone que es obra de Calderón. Últimamente ha sido publicada por los editores de la *Colección de libros españoles raros ó curiosos* (tomo XII. Madrid, 1878). A nuestro juicio (1), esta redacción es obra de Tirso, como la que se titula *El burlador de Sevilla*, y tenemos por muy probable que sea la primitiva, en cuyo caso *El burlador* es una refundición. En ambas redacciones, la marcha de la acción y el carácter del protagonista ofrecen perfecta iden-

(1) Véanse los artículos que sobre este asunto hemos publicado en *La Ilustración Española y Americana* del año 1878, números 40 y 42, sosteniendo la opinión que apuntamos en el texto.

tidad, siendo, por tanto, indiferente servirse de una ú otra para el examen del asunto que nos ocupa.

El Tenorio de Tirso es indudablemente, á pesar de sus defectos, el mejor de todos. Es el que tiene más unidad y consecuencia, el menos exagerado é inverosímil y el que mejor se adapta á las condiciones que el tipo requiere; pero le falta mucho, sin embargo, para merecer el dictado de perfecto.

D. Juan, tal como Tirso lo concibe, es un mozo audaz y calavera, que todo lo sacrifica á sus apetitos y ninguna autoridad acata, como á ninguna ley moral obedece. No es el amor el que le impele á sus extravíos, pues á ninguna mujer ama, y sólo ve en ellas la satisfacción de sus inmoderados instintos. En él no hay más virtud que un valor llevado hasta la temeridad y cierto pundonor caballeresco, ó mejor, arrogancia, que es el que le impele á desafiar la estatua del Comendador. No es impío, como el D. Juan de Moliere; pero se cuida poco de la justicia divina, que ve muy lejana, y cuando con ella se le amenaza, contesta desdeñosamente con su característica frase: *¿Tan largo me lo fiáis?* que basta para pintar con cuatro palabras su carácter.

No hay en el D. Juan de Tirso las bajas villanías y los actos cobardes que afean á otros Don Juanes más modernos. No es capaz de cometer viles asesinatos, como el de Zorrilla, ni hace tan necios alardes de fanfarronería como éste, ni puede confundirse con el chulo grosero que pinta Zamora ó con el alma corrompida que dibuja Moliere. Mata á sus adversarios siempre en combate leal, y cuando lleva á cabo la locura de desafiar al Comendador, no tanto lo hace por bravata, como por sentirse lleno de indignación al verse calificado de traidor en el epitafio del sepulcro de Ulloa. Es, en suma, más noble y caballero que todos los demás.

Pero desgraciadamente Tirso desfiguró y rebajó el carácter de su héroe, precisamente en su aspecto más importante. Para que Tenorio no se confunda con los calaveras vulgares, para que sea bello y dramático, es menester presentarle como hombre dotado de tan fascinadoras cualidades, que apenas haya virtud femenina que no se rinda á sus encantos. Fuerza es concebirlo como apuesto mancebo, tan discreto como apasionado, tan elocuente como galán, tan generoso y espléndido como bizarro, que, sin apelar á en-

gaños y malas artes, y por el solo prestigio de sus atractivos, envuelva en las redes de la seducción á las hermosas. Así lo entendió lord Byron, y por eso su D. Juan es una creación encantadora, siquiera no se conforme con el tipo tradicional. Tirso siguió otro camino distinto, é hizo de D. Juan un calavera vulgar y villano que sólo se rehabilita á los ojos del público en el momento de la muerte. Con efecto, la conquistas amorosas del D. Juan de Tirso se deben siempre á viles engaños más que á sus propios méritos. El infame recurso de hacerse pasar por otro (con escaso acuerdo utilizado posteriormente por Zorrilla) es el que emplea para vencer la virtud de la Duquesa Isabela y de D.ª Ana de Ulloa. Consigue rendir á Tisbea dándole mentida palabra de casamiento, y logra, por el más vil y grosero de los engaños, poseer la hermosura de Aminta. No hay en esto mérito ni nobleza; que por medios tales el calavera más vulgar y despreciable puede conquistar á las más renombradas hermosuras; y es D. Juan, por tanto, un cobarde ladrón de honras, más que un conquistador afortunado; un traidor perjuro, engañador y falso, más que un fascinador doncel que á fuerza de gracias y seducciones alcanza el logro de sus intentos.

Por fortuna, Tirso se levanta á toda la altura de que es capaz, desde el momento en que se inicia en su drama la intervención de lo sobrenatural. Justifica perfectamente, como ya hemos dicho, el desafío dirigido por D. Juan á la estatua del Comendador, que en las demás producciones es una baladronada inconcebible; sabe dar una actitud digna á Tenorio cuando el Comendador acude á cenar á su casa, mostrándole sereno y valiente, pero sin exageraciones, y con cierto fondo de asombro y terror inevitables en tales circunstancias, pero al que se sobrepone el pundonor del caballero; y, por último, muéstrase acertado como nadie en el terrible desenlace de la obra.

Al llegar á aquel momento, el calavera, antes vulgar y villano, se transfigura ante el peligro, su valor se agiganta hasta revestir sublimes proporciones, y el tradicional don Juan Tenorio, el arrojado y audaz libertino, que no teme desafiar al mismo cielo, aparece en todo su esplendor. Ninguno de los imitadores de Tirso rivaliza con él en este punto; ninguno ha sabido, como él, comprender al personaje

en aquellos terribles momentos. El D. Juan de Zamora es un fanfarrón necio que, después de lanzar las más ridículas bravatas, se asusta al ver que el asunto es serio, y concluye pidiendo clemencia y haciendo ostentosos alardes de un arrepentimiento tardío y arrancado al miedo. El de Moliere perece tan rápidamente á manos del Comendador, que no hay tiempo para saber cuál hubiera sido su actitud ante el peligro. El D. Juan de Zorrilla vale mucho más que el de Zamora.

No así el de Tirso. Nada más propio de su tradicional carácter que sus últimas acciones. No permanece impasible ante la terrible aparición del mensajero de la justicia divina, porque no cabe en pechos humanos la impasibilidad en trances tales; pero combate contra su flaqueza y se manifiesta firme y sereno ante la estatua, ostentando un valor que quizá le va faltando, pero que su propia dignidad le impone. Hasta el último momento muéstrase digno de sí mismo, y hasta intenta luchar contra su fantástico enemigo, y sólo cuando se reconoce vencido y comprende la inminencia del peligro, tiene un momento de debilidad y pide confesión; cosa que nada tiene de extraño, porque si nunca temió el castigo del cielo, tampoco fué jamás incrédulo. Muere, por tanto, como debía morir, sin bajeza y cobardía, pero también sin aquella temeridad imposible del *Estudiante de Salamanca* de Espronceda, que ya traspasa los límites de lo humano.

Otra excelencia del drama de Tirso es la rígida severidad de su moral. Zamora deja en duda el destino final de don Juan; Zorrilla le abre las puertas de la gloria; Tirso, como después Moliere, le condena, á pesar de su rápido arrepentimiento final. Cuando al sentirse abrasar por la mano vengadora de la estatua, D. Juan, dominado por el terror, exclama con angustia:

¡Deja que llame
quien me confiese y absuelva!

el Comendador contesta con implacable acento:

No ha lugar. Ya acuerdas tarde.

Y para que no quede duda acerca de la condenación de Tenorio, dice al volverse á su sepulcro:

Esta es justicia de Dios.
Quien tal hizo que tal pague.

Esta es la conclusión moral y necesaria del drama, dentro de una concepción religiosa que admite la existencia de una vida futura, y aun dentro de una concepción puramente racionalista. Una vida de escándalos y crímenes no puede rescatarse con un momento de arrepentimiento tardío, nacido del espanto más que de la contrición; un grito de angustia, arrancado por la perspectiva de la condenación próxima, no puede lavar tantos años de infamias. Si el arrepentimiento, aun siendo sincero, no puede excusar de la expiación debida, ¿cómo ha de lograrlo cuando es hijo del miedo? La salvación de D. Juan es para la moral un escándalo, para la conciencia un ultraje; y si es cierto que hay una vida futura, no puede haber perdón para hombres semejantes. Nuestro siglo, tolerante en demasía, ha abierto al calavera sevillano las puertas del cielo; la justicia y la moral estarán siempre, sin embargo, al lado del inflexible Tirso de Molina.

Como desempeño, el drama de Tirso presenta gravísimos defectos, á la par de grandes bellezas. Desordenado, confuso á veces, recargado de incidentes, de versificación pobre, desagradable y dura (salvo en algunos bellísimos trozos), deslucido en los mejores pasajes por las bufonadas de un impertinente gracioso que interviene con notoria inoportunidad en la escena final, prolongado inútilmente más allá del verdadero desenlace, colocado sin razón plausible en la época de Alfonso XI de Castilla, pero retratando fielmente la época en que se escribió, el drama de Tirso es inferior á otros del mismo ingenio; pero sus defectos no oscurecen la gloria de haber sido el primero en que aparece el tipo de D. Juan, el que con mayor acierto y sentido moral pinta el trágico fin del audaz calavera, y, en suma, la mejor de las producciones escénicas que en este asunto se basan. Por eso abundamos en la opinión del Sr. Pí Margall, que ocupándose del Tenorio en un bello y discretísimo estudio, afirma con harta razón que merecía bien del arte el poeta que supiera refundir con acierto el drama de Tirso, acomodándole á las exigencias de nuestros tiempos, porque, en medio de sus defectos, el Tenorio de Tirso es el mejor de todos.

III.

D. Juan Tenorio hubiera quedado probablemente encerrado en los límites de nuestra patria, si Moliere no lo hubiese llevado al teatro francés (1), pues es sabido que los franceses tienen privilegio de universalizarlo todo. Una vez apadrinado por la escena francesa, Tenorio recorrió el mundo entero, y bajo diferentes formas y con nombres distintos, ha dado origen á toda una literatura.

Moliere tuvo á la vista el drama de Tirso, pero, ora porque quisiera adaptarlo á la escena francesa, ora porque su genio no se acomodase á la sombría concepción del original, es lo cierto que lo desfiguró lastimosamente. Prescindió de los episodios mejores del drama de Tirso (el de Tisbea, por ejemplo) ó si reprodujo alguno, lo hizo despojándolo de todas sus bellezas; introdujo alteraciones innecesarias y desacertadas en el plan; privó casi por completo de su carácter moral y religioso á la obra, y lo que es peor, no comprendió ni supo presentar el tipo del protagonista.

Al trasladarse á la escena francesa, el calavera sevillano pierde casi todo lo bueno de su carácter, conservando lo malo y adquiriendo nuevas y detestables cualidades. El Tenorio de Moliere ya no es el aventurero, romántico y grandioso tipo español, y se convierte en un *esprit fort*, en un *roué* de la corte de Luis XIV, fríamente perverso, calculador, hipócrita y falso, mal caballero casi siempre, cobarde á veces, dotado de una incredulidad que en un español de aquellos tiempos no se concibe, y por todos conceptos repugnante. El D. Juan español de aquellos tiempos es un

---

(1) Publicó Moliere su imitación del D. Juan de Tirso, dividida en cinco actos, escrita en prosa y con el título: *Don Juan ou le festin de pierre*. Pusóse en escena por vez primera el 15 de febrero de 1665 con éxito escaso. Antes de esta fecha, había sido traducido é imitado en Italia y Francia el original de Tirso.

arrojado calavera, cuya enérgica voluntad no reconoce freno, pero que no obra en virtud de teorías fríamente calculadas; ama el vicio, pero no le razona; hace el mal, no lo justifica. Impío por fanfarronada más que por incredulidad, su impiedad es un desafío al cielo, hecho á nombre de un amor propio excesivo y de una jactancia temeraria, y no por causa de un ateísmo razonador. Carece de la culta afectación del personaje de Moliere y es menos elocuente hablando que combatiendo; mas por esta misma razón es más simpático, por ser menos frío en la maldad. Nunca en el alma del caballero sevillano tienen cabida la indigna hipocresía ni el audaz sarcasmo, como en el Tenorio francés, ni es propia de su carácter la escena, tan indigna como cómica, con Mr. Dimanche.

Moliere ha conservado cuidadosamente todos los defectos de Tirso. D. Juan apela para triunfar de las mujeres á casamientos falsos y torpes engaños, dando muestras de ser un vil canalla, más que un seductor. Y como si esto no fuera bastante, comete á cada paso indignas bajezas, y trata á su padre de una manera incalificable, haciendo alarde de los más ruines é infames sentimientos.

Justo es, sin embargo, llamar la atención del lector sobre dos detalles que por un momento enaltecen el carácter del D. Juan de Moliere, y que no se hallan en el drama de Tirso. Tales son su rasgo de caridad con un mendigo, y la nobleza con que defiende, espada en mano, á un caballero de unos bandidos que le atacan. Pero estos felices toques no compensan lo que hay de odioso y repugnante en el personaje.

Pero si Moliere ha falseado el carácter de su protagonista, en cambio ha creado dos figuras admirables. Una de ellas es D.ª Elvira, víctima inocente de D. Juan, siempre amante á pesar de los desengaños, dulce y tiernísima figura muy semejante á la D.ª Inés del Sr. Zorrilla. Elvira es en el drama un elemento poético y bellísimo, un rayo de luz en medio de tantas sombras, que se echa de menos en la producción de Tirso, y cuya aparición produce emoción profunda y grata en el ánimo del espectador. Notable es también por muchos conceptos aquel incomparable lacayo, aquel *Sganarelle* precursor del *Leporello* de Mozart, tipo acabado de truhanería, gracejo y buen sentido, muy supe-

rior al *Catalinón* de Tirso. Estos dos personajes bastan para inmortalizar el nombre de Moliere.

La parte sobrenatural de la tradición está tratada por Moliere con gran desacierto y con una sobriedad que raya en ligereza. D. Juan desafía á la estatua del Comendador sin motivo alguno, sólo por un rasgo de aturdimiento digno de un niño ó de un loco. Recíbela después en su casa con una indiferencia que no tiene explicación posible, y no acude luego al convite, teniendo que apoderarse de él por sorpresa la terrible estatua. Una inútil aparición del espectro de D.ª Elvira es la única novedad que ha introducido Moliere, sin razón plausible, en esta parte de su obra.

El trágico fin de D. Juan es tan rápido y violento que no da tiempo siquiera para conocer la actitud que D. Juan hubiera adoptado ante la venganza divina, á tener tiempo para ello. D. Juan muere por sorpresa, digámoslo así; el Comendador apenas le da tiempo, no ya para arrepentirse, pero ni siquiera para prever el peligro que le amenaza. Su muerte es una especie de asesinato, violenta y rápidamente ejecutado en medio de un camino, que perjudica al efecto moral del drama y deja en mal lugar á la justicia divina. Aun bajo el aspecto dramático, el final es malo: compárese esta rápida escena con la solemne y majestuosa de Tirso, y se comprenderá cuánta fuerza dramática ha perdido en manos de Moliere. Lo único bueno que hay en ella es que D. Juan muere impenitente y se condena; pero ni esta impenitencia asombra, dado que el Comendador no le da lugar siquiera para pensar en arrepentirse, ni esta condenación, que reviste las formas de la sorpresa y el asesinato, produce efecto moral alguno. Y si por ventura lo produjera, pronto lo desvirtuaria la inconcebible escena bufa con que finaliza el drama.

IV.

D. Antonio de Zamora, autor dramático que figuró en los últimos años del siglo XVII y primeros del XVIII, más apto para la comedia que para el drama, discípulo de Calderón

cuyos defectos conservó cuidadosamente, pero sin imitar sus bellezas, acometió la difícil empresa de hacer una refundición, ó mejor imitación, del Tenorio de Tirso, publicada en Madrid el año de 1744, y titulada: *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra.*

No titubeamos en afirmar que la obra de Zamora es la más desdichada de todas las imitaciones de Tirso. Aunque procuró Zamora acercarse todo lo posible al original, no pudo conseguirlo, y su Tenorio es la más infeliz creación que imaginarse puede. D. Juan es en este drama un calavera zafio, grosero y vulgar, cuyo lenguaje suele ser más propio de un chulo de Lavapiés que de un caballero sevillano. Privado de todo sentimiento noble, apelando á la traición y al engaño para triunfar de sus víctimas, grosero con su padre, descarado y cínico hasta el extremo, matón de mal género que hace el mal sin necesidad y por capricho, el *Tenorio* de Zamora es tan repugnante como el de Moliere, careciendo del ingenio y la cultura de éste.

Salvo D.ª Beatriz, copia evidente y poco afortunada de la Elvira de Moliere, apenas hay en la obra ningún personaje digno de mención. La acción es confusa, prolija, embarazada por incidentes y personajes inútiles, y el diálogo, por lo general prosaico y grosero, nunca ofrece un rasgo de verdadera inspiración. El final del drama es digno del resto. D. Juan, después de desafiar, por necia baladronada, al Comendador, y de hacer todo género de bravatas cuando la estatua de éste acude á su casa, muéstrase cobarde hasta la exageración en el momento de la catástrofe, y lleno de terror y angustia, arrástrase á los pies del Comendador pidiendo una clemencia, que al parecer consigue, con grave menoscabo del efecto moral de la obra. ¡Digno remate de tan despreciable personaje, y coronamiento digno de producción tan infeliz!

Extendida la fama del *Tenorio* por todas partes, Goldoni hizo una imitación italiana del de Tirso, y Lorenzo Da Ponte aprovechó éste y el de Moliere (principalmente el segundo) para escribir el libreto de la obra maestra que ha inmortalizado el nombre de Mozart. Da Ponte dió á su *Don Giovanni* un carácter que participa de la fiereza y valentía españolas, de la frivolidad francesa, y de la galantería licen-

ciosa de los italianos, haciendo de él á la vez un *caballero*, un *roué* y un *galantuomo*, con sus puntas de *lazzarone*. Ni el aspecto sombrío, ni el escéptico y razonador preponderan en el *D. Juan* de Da Ponte; es más bien un alegre cortesano, uno de aquellos patricios corrompidos de la corte de los Médicis que juntan en su carácter la valentía, la inmoralidad y el escándalo, con una punta de acerada ironía y una máscara constante de alegría y desenfado.

Tomó Da Ponte de Tirso y Moliere el gracioso tipo de Zerlina (Aminta en Tirso, Carlota en Moliere), y siguiendo á este último, hizo del novio de ésta (Maretto) un personaje bufo, al contrario de Tirso, que pintó al engañado esposo de Aminta como noble, aunque cándida y un tanto cómica, personificación del honor castellano. Tomó igualmente de Moliere el personaje de D.ª Elvira, engañada allí con hipócritas palabras por D. Juan; engañada aquí y burlada por Leporello en aquellas célebres frases:

Madamina, il catalogo é questo
delle donne qu'amó il padron mio.

Siguió á Tirso en la escena de traición y perfidia del primer acto (el engaño de la hija del Comendador y la muerte de éste); introdujo diferentes episodios nuevos, y creó un bello tipo: el del caballeresco y simpático amante de la hija de Ulloa; conservando el Sganarelle de Moliere en su admirable Leporello, y cuidando, con tacto exquisito, de no hacerle intervenir en las escenas trágicas.

Aventaja Da Ponte á Moliere y compite con Tirso en el final de su ópera, que es solemne, grandioso y de efecto moral. D. Juan muere impenitente, pero lleno de espanto y luchando consigo mismo para conservar la serenidad hasta el último momento, y el Comendador ejerce su misión terrible con la solemnidad de la justicia, y no con la violenta precipitación de la venganza. Supera también Da Ponte á sus predecesores en la marcha regular y ordenada de la acción, y en cierto modo, aun en el mismo carácter de don Juan, que resulta menos repulsivo que en Moliere y Zamora, y más culto y atildado que en Tirso.

Hay, sin embargo, en el D. Juan de Da Ponte una punta de ironía mefistofélica, impropia en su carácter. Aquella serenata á D.ª Elvira, en que lo tierno de las frases contrasta

con lo despiadado de la intención, como en la música contrasta la languidez melancólica del canto con el ritmo jugetón del acompañamiento, es más propia de Mefistófeles que de Tenorio. Ese detalle no es español: esa fría burla de una mujer amante y desdichada podrá avenirse con la perfidia italiana, mas no con la hidalga generosidad de un caballero sevillano.

V.

Dejando para el final de este trabajo el examen de las producciones no dramáticas en que aparece D. Juan Tenorio, nos ocuparemos ahora del último drama inspirado por la leyenda tenoriana, que es el que ha reemplazado en España á todos los restantes, y goza de una popularidad que ninguna otra producción escénica ha logrado disfrutar. Nos referimos al *D. Juan Tenorio* del Sr. Zorrilla.

No sin temor acometemos la empresa. El drama de Zorrilla goza de un crédito siempre creciente; sus magníficos versos, quizá los más sonoros que se han escrito en lengua castellana, serán eternamente populares, y vestimenta tan gallarda bastará siempre para ocultar los graves defectos de la figura que en ella se envuelve. ¿No parecerá, después de esto, temeridad sacrílega someter esta obra al escalpelo de la crítica, tratando de probar que quizá ninguna otra ha falseado tanto el carácter de D. Juan Tenorio? ¿No se tomará por empeño de la osadía ó la ignorancia lo que es sólo adhesión entrañable á lo verdadero y á lo justo? Mucho lo tememos; pero á tanto obliga el deber que todo hombre tiene de decir lo que por verdadero estima, sin reparar en las consecuencias.

Comencemos la ingrata tarea señalando ante todo los relevantes méritos del drama de Zorrilla. Cífranse éstos en aquellas cualidades que más resaltan en este poeta insigne, en quien los arrebatados impulsos del lirismo y las intuiciones del instinto dramático suplen á la idea, siempre po-

bre, y al conocimiento del corazón humano, superficial siempre. Poeta meridional, Zorrilla posee una de esas brillantísimas y privilegiadas imaginaciones que sólo viven en el ambiente embalsamado de las risueñas comarcas del Mediodía y bajo su azul y trasparente cielo. Es para él la poesía armoniosa música que reproduce en apasionados acentos los sentimientos y las pasiones del corazón humano en su aspecto más exterior y plástico, y en su color más que en su dibujo; y es, por tanto, el drama animada sucesión de maravillosos cuadros, brillante conjunto de bien coloreadas figuras, concertada armonía de sonoros y arrebatadores versos, más que exacta y acabada representación de luchas del alma y de oposiciones de caracteres, en cuyo fondo se oculta un alto ideal ó un grave y temeroso problema. Situaciones, efectos y versos hermosos; he aquí lo que en sus dramas ofrece Zorrilla; es decir, todo lo que conmueve, interesa, recrea ó arrebata, pero no hace pensar. Para la razón y el entendimiento nada hay en sus obras; para el sentimiento mucho; para la fantasía y los sentidos muchísimo más. Si por ventura aparece en ellas cantado un ideal, éste no es más que recurso poético, nunca idea reflexionada; si se deduce de ellas alguna lección, débese á la casualidad más que á preconcebido intento; y por eso, aunque parece animarlas el misticismo cristiano, son en realidad profundamente paganas, y no resisten al más leve reparo teológico; que el poeta, dispuesto siempre á sacrificarlo todo á las exigencias de su brillante fantasía, no vacila, si lo cree necesario, en desconocer á un tiempo la rigidez del dogma, los fueros de la razón y los principios de la moral.

Pero si renunciando á pedir verdad y moralidad á esas obras, nos contentamos con la belleza; si acallando la voz de la razón y sofocando las objeciones del sentimiento, dejamos que la fantasía se enseñoree del ánimo y damos rienda suelta á sus impulsos, entonces, poseídos de singular deleite, arrebatados por indecibles emociones, vemos desplegarse ante nuestros ojos el cuadro espléndido de todas las bellezas de la forma, el conjunto más acabado y perfecto de situaciones admirables, efectos dramáticos, pasiones arrebatadas, vigorosos conceptos, imágenes encantadoras, figuras radiantes de luz y colorido, todo envuelto en el riquísimo ropaje de una versificación sonora, armoniosa,

robusta, elegante, arrebatadora, incomparable, creación poderosísima y grandiosa de una imaginación rica y fecunda, soberana absoluta de la más hermosa lengua de la edad moderna, de esa admirable lengua castellana en que escribió Cervantes, pensó Quevedo y cantó Calderón.

Considerado bajo este aspecto, el *D. Juan Tenorio* de Zorrilla no tiene rival. Ninguna de las producciones que hemos examinado compite con ésta en situaciones, efectos, diálogo y versificación. Nadie posee, como Zorrilla, el arte de mantener suspenso al público durante siete actos y de renovar este interés tantas veces cuantas el drama se presente, y quizá ante los mismos espectadores. Nadie tampoco ha logrado arrancar á la lira poética esos arrebatadores y mágicos sonidos que constituyen el mayor encanto de su *D. Juan Tenorio* y explican cumplidamente su popularidad. Y no cabe desconocer tampoco que, en medio de sus graves defectos, el personaje de D. Juan aparece en el drama de Zorrilla idealizado y embellecido de tal suerte, que no sólo no permite descubrir á primera vista lo que hay en él de odioso y absurdo. sino que fascina y arrebata y se impone al espectador, que ve una figura ideal y sublime en lo que es un conjunto de contradicciones y de imposibilidades. Así es que, siendo el Tenorio de Zorrilla el menos adecuado al tipo legendario, el más falso y peor concebido de todos acaso, ha logrado sustituir á todos los demás é identificarse con el Tenorio ideal en la fantasía de las gentes. El color ha disimulado en este caso las imperfecciones del dibujo.

Pero si cortando los vuelos al entusiasmo, nos atrevemos á levantar el espléndido ropaje que á este drama envuelve, para ver con fríos y serenos ojos lo que hay debajo, descubriremos con dolor y asombro que ese tan aplaudido y celebrado *D. Juan Tenorio* poco ó nada tiene de común con el que la tradición nos pinta, que el poeta ha desfigurado por completo su carácter, y que el éxito del drama no se debe á su fondo, sino á su forma, que oculta las imperfecnes de aquél.

Para probar tan atrevido aserto, vamos á proceder al análisis de la obra; pero antes expondremos algunos principios referentes á las relaciones entre la moral y el arte, para que no se entienda que nuestro criterio artístico se somete sin

reservas ni límites á un criterio moral que, á ser absoluto, podría causar daño á la libertad legítima del arte.

No somos de los que, pensando que el teatro debe ser escuela de costumbres, tienen en poco toda producción escénica que carece de fin moral ó didáctico; ni menos de los que no toleran en las tablas la presencia del mal, ni soportan su victoria.

Pensamos, contra los primeros, que el arte nada vale ni significa si se reduce á medio para fines extraños y que lleva en sí su propio fin, que es la realización de la belleza; juzgamos estimable por esto toda obra artística que cumpla con tal requisito, aunque de ella no se desprenda enseñanza alguna, y no la exigimos otra utilidad que la de deparar al espíritu la contemplación de lo bello, sin que por esto neguemos que la obra tendrá una perfección más, si, como fin secundario, se propone una enseñanza moral. Afirmamos, contra los segundos, que si el mal en sí no es bello ni artístico, pueden serlo las circunstancias que lo acompañen ó la manera de presentarlo en el arte, dentro del cual tiene cabida, por tanto, siempre que no se le presente como ideal bello y apetecible; por lo cual no nos asusta que en el conflicto dramático sea suya la victoria, con tal de que ésta no aparezca legítima y plausible, ni exigimos al poeta que el mal quede siempre castigado y la virtud triunfante, como en los cuentos morales que se escriben para los niños.

Pero sí exigimos que el mal no sea idealizado ni embellecido hasta tal punto que parezca más amable que la virtud; que una exagerada benevolencia no redima con peligrosa facilidad las mayores faltas; que los principios de la moral y de la justicia no sean violados por el poeta; que la razón y la conciencia no resulten vencidas, con aplauso de éste; y que el pudor y las costumbres públicas sean respetadas.

Triunfe el mal en buen hora, pero aparezca su victoria más odiosa que él mismo; sucumba el inocente y goce el culpable, pero que se entienda que el poeta deplora esa fatal sentencia del destino; redímase el criminal y justifíquese, pero tras sincero arrepentimiento y expiación suficiente; descúbranse en todo su horror las deformidades sociales, pero sin que el rubor tiña las mejillas de los espectadores; y el drama, sin ser moraleja de fabulista ni sermón de capuchino, será irreprochable en el terreno de la moral. Pero

que un desenfrenado libertino, seductor, violento, asesino, espadachín, traidor, hijo desnaturalizado, amigo desleal y mal caballero (que todo esto es el D. Juan Tenorio de Zorrilla), vaya á desafiar á sus víctimas después de muertas, y cuando llega la hora de la expiación, un momento de arrepentimiento arrancado por el miedo y la influencia de una mujer enamorada, basten para que alma tan impura alcance la salvación mientras se condenan sus víctimas, á los ojos de la moral, cualquiera que ésta sea, es absurdo, irritante é impío.

Y esto es precisamente lo que sucede en el drama de Zorrilla. D. Juan Tenorio se salva, gracias á que se arrepiente después de muerto (herejía bajo el punto de vista teológico) y á que una mujer amante y generosa se ofrece á Dios en sacrificio y se compromete á que su suerte sea la de D. Juan; contrato heroico de parte de ella, inicuo de parte de Dios, inmoral, absurdo é impío á todas luces. ¡Buena queda la justicia en este drama! Las víctimas de D. Juan gimen en el infierno ó en el purgatorio, porque ni siquiera les dió tiempo para arrepentirse; D.ª Inés sufre expiación y se expone á perdición eterna, siendo inocente y pura, por amor á él; el Comendador, ultrajado en su honra y cobardamente asesinado, tiene que renunciar á la misión justiciera de que le invistió el cielo y volverse al purgatorio ó al infierno (que esto no se sabe á punto fijo) sin obtener venganza ni justicia y después de contemplar la salvación de su asesino; D. Luis Mejía, ofendido en su persona y en la de su futura esposa, arde en el infierno, mientras el que, para ganarle una infame apuesta, apeló al engaño y la traición, sube á los cielos gozoso y triunfante; y el causante de tantos daños merece, gracias al amor de D.ª Inés, no sólo que se le den repetidos y saludables avisos que desprecia, sino que después de morir á manos de un amigo á quien desafía sin razón, se disponga una escena fantasmagórica con el único objeto de que se arrepienta (como si ya no fuera tarde) y se salve. Pues si así fuera, ¿quién no querría ser un segundo D. Juan Tenorio? ¡Y á un drama de esta especie se le apellida religioso y se representa como función de circunstancias en los días de Todos los Santos y de los Difuntos!

Pero si el drama de Zorrilla no puede sostenerse en el terreno de la moral, tampoco (hecha abstracción de su

bellísima forma, de algunas de sus situaciones y efectos y del tierno y delicado tipo de D.ª Inés) puede sostenerse en el del arte, como trataremos de probarlo.

¿Qué ha hecho Zorrilla del carácter de D. Juan Tenorio? No le bastaba romper abiertamente con la tradición, salvándole en el final, sino que le pareció necesario falsearlo por completo. D. Juan es, ante todo, un gran carácter, y el personaje de Zorrilla no es carácter siquiera, sino un conjunto extraño de inexplicables contradicciones, en el cual sólo hay una cualidad constante (salvo en el final): el valor. En el primer acto es un temeroso desenfrenado, que por una apuesta infame ha llevado por todas partes (con exageración manifiesta, por cierto) el terror, la desolación y el escándalo. En el segundo es un traidor cobarde, que apela á un vil engaño (dato tomado de Tirso con escaso acierto) para apoderarse de la novia de un amigo, y á una infame traición para desembarazarse de éste. Conviértese luego en un amante apasionado y tierno, que, al contemplar la virtud y saborear el arrebatado amor de una niña inocente y pura, se arrepiente de todas sus culpas, se redime como por encanto, y llega á humillarse á los pies del Comendador. Y un momento después, este *diablo á las puertas del cielo* (como le llama el autor) no sólo vuelve á las andadas, sino que, además de matar en desafío á su amigo D. Luis Mejía, después de haber deshonrado á su novia, asesina cobardemente al indefenso anciano padre de la mujer á quien adora, dando cima á esta serie de gallardas hazañas con abandonar, del modo más indigno, á la desgraciada doña Inés.

Si la poderosa fantasía de Zorrilla no hubiera rodeado á esta figura, merced á la magia de los versos, de una fascinadora aureola, no habría público que tolerase en la escena personaje semejante, porque no puede ser carácter dramático ni real tal mezcla de infamia y de grandeza, tan súbitas mudanzas de ideas, acciones y sentimientos. D. Juan, tal como se presenta en esta parte del drama, es un hombre que obra sin saber por qué, bajo el impulso de las impresiones del momento, y sin que la reflexión presida jamás á sus acciones. Parece el juguete de una fatalidad inexorable, más que un hombre dueño de sí mismo, y tan pronto es un espíritu generoso y noble, como un rufián despreciable é

indigno. Excepto Zamora, nadie ha concebido con tal desacierto el carácter de D. Juan.

La segunda parte del drama es más defectuosa aún que la primera. D. Juan Tenorio vuelve, tras larga ausencia, al teatro de sus escándalos, penetra en el panteón en que descansan sus víctimas y se siente penetrado de remordimientos ante ellas y de amor ante la tumba de D.ª Inés. Cuando ésta (que vive en su sepulcro, no se sabe si en espíritu ó de qué manera) le revela su heroico sacrificio y le anuncia su próximo fin, el espectador piensa que el arrepentimiento y la salvación de D. Juan están próximos. ¡Error manifiesto! Basta una excitación del amor propio para que el presunto penitente infiera á los restos de sus víctimas un sacrílego ultraje, invitando á cenar al Comendador.

Análogas vacilaciones y bruscos cambios experimenta D. Juan cuando la estatua acude al convite y le convida á su vez. Esta aparición, seguida de la de D.ª Inés, le infunden terror primero, dudas más tarde, y por último le sugieren la absurda idea de que todo es farsa dispuesta por sus convidados. Provocados éstos, uno de ellos le mata en desafío, según declara el Comendador en la última escena de la obra, y D. Juan (ó mejor, su espíritu) acude á la cita que le dió la estatua, en un estado de sonambulismo en que apenas se da cuenta de sus acciones. Cuando el terrible aparato de la justicia divina se presenta ante sus ojos, algunas bravatas parecen justificar su carácter; pero bien pronto un terror profundo, seguido de un arrepentimiento dudoso, reemplazan á estas fanfarronadas y le equiparan con el menguado y pusilánime D. Juan, de Zamora. Este es el D. Juan de Zorrilla: un calavera que apela á la traición y al engaño para hacer sus conquistas y que se arrepiente y se dedica al amor platónico cuando halla en su camino una mujer pura (señal de que no habrían sido sus conquistas muy difíciles ni estimables); un caballero que es traidor, desleal, cobarde y asesino; un impío que desafía al cielo cuando se cree seguro, y pide clemencia cuando ve que la cosa va de veras; un carácter tornadizo é inconsecuente, que no se mueve por su propio impulso, sino á merced de los acontecimientos, que lo traen y lo llevan; un personaje que ni siquiera tiene el mérito de ser único en su género, pues á su lado hay otro, que es su fidelísima copia, del cual

en nada esencial se distingue, y al que aventaja sólo en la cantidad de los delitos.

Salvo la bellísima y admirable creación de D.ª Inés, no estuvo más acertado Zorrilla en el resto de los personajes y en el plan y desarrollo de la obra. Grave error fué duplicar la figura de Tenorio, creando el personaje de D. Luis Mejía y estableciendo entre ambos igualdad tan perfecta que sólo se distinguen en haber cometido el segundo menos estupros y muertes que el primero. No mostró Zorrilla mayor habilidad en elegir los recursos y datos que toma de sus predecesores. Siguió á Tirso en lo peor que tiene, que es hacer que D. Juan apele á engaños y traiciones para lograr sus intentos, y en cambio no conservó los bellos episodios de Aminta y Tisbea, ni le imitó en el desenlace de la obra. Redujo á breves términos la vida aventurera de D. Juan, é invirtió tres mortales actos en escenas fantásticas, abusando de lo sobrenatural, transformando en comedia de magia lo que debe ser, ante todo, drama trágico, é incurriendo en los mayores absurdos, pues el espectador no llega á saber si D.ª Inés está viva ó muerta en su sepultura; D. Juan muere dos veces (una á manos del capitán Centellas y otra en el cementerio), y D.ª Inés otras dos, según rezan las acotaciones; el Comendador y las demás estatuas, sombras y espectros hacen el más ridículo de los papeles al retirarse á sus tumbas sin ver satisfecha su venganza; D. Juan habla de un purgatorio *que le abre un punto de penitencia*, mientras D.ª Inés ordena que comiencen para él *las celestes venturas* (cosas completamente contradictorias), y todas aquellas procesiones de estatuas, sombras, esqueletos y luces de bengala, aquellas mesas con cenizas, culebras y fuego, y aquellas apoteosis de querubines y angelitos, son cosas del peor gusto posible. Sobre que tales aparatos pierden todo su efecto y eficacia desde que D. Juan se salva, es lo cierto que en tales materias la sobriedad es lo que más efecto produce. El final de *El burlador*, de Tirso, el de *Don Giovanni* y aun el mismo de Zamora, son mucho más sombríos y aterradores, y, sobre todo, más dramáticos, que la fantasmagoría que pone término al de Zorrilla.

Y sin embargo de todo esto, el Tenorio de Zorrilla ha destronado á todos y á todos aventaja bajo el aspecto de la forma. Si fuera dable, conservando sus bellezas, refundirle por

completo, aprovechando los elementos más valiosos del de Tirso, resultaría un Tenorio perfecto. Quien tal hiciera, prestaría inestimable servicio á las letras, y nadie está más obligado á hacerlo que el mismo Zorrilla.

VI.

D. Juan Tenorio, bajo su propio nombre, ó con otros diferentes, ha inspirado otras varias composiciones, dramáticas y no dramáticas, en la literatura española y en algunas extranjeras. No es posible desconocer los rasgos fundamentales de Tenorio en el *D. Juan* de Byron, en el *Estudiante de Salamanca* de Espronceda, en el *D. Juan de Marana* de Alejandro Dumas, en el D. Juan de Mendoza de la comedia de Calderón *No hay cosa como callar*, en el drama *D. Luis Osorio* de D. Manuel Fernández y González, en el protagonista de la preciosa leyenda de Zorrilla *Margarita la Tornera*, y en otra multitud de producciones. Además de esto, lo ha llevado á la novela con su propio nombre el Sr. Fernández y González ya citado; lo ha hecho protagonista de un *pequeño poema* el Sr. Campoamor, y lo ha presentado con colorido realista y escéptico y bajo sarcástica forma el portugés Guerra Jungueiro en su *Morte de Don Joao*.

Pero aunque todas estas obras puedan considerarse como ramificaciones de la literatura tenoriana, ninguna se adapta fielmente al modelo tradicional. Esos Don Juanes no son D. Juan Tenorio, por más que á veces se llamen así. La tradición sobrenatural desaparece en unos por completo y en otros se desfigura notablemente ó se explica como fascinación puramente subjetiva del protagonista. D. Juan cambia también de caráter en todos ellos. El D. Juan de Dumas es un sér siniestro y sombrío, melodramático y extraño que nada tiene que ver con el Tenorio tradicional. El de Byron es un apuesto mancebo, más seducido que seductor, un poco inconstante y veleidoso, pero no perjuro ni libertino, del cual se enamoran todas las mujeres y que no hace otra

cosa que dejarse querer. El de Campoamor es una figura insignificante y puramente decorativa, y el de Guerra Jungueiro es la sátira del Tenorio hecha por un realista del siglo XIX. Fernández y González hace de D. Juan una víctima de la fatalidad, y desfigura la leyenda á su capricho. Espronceda es el que mejor conserva el tipo en su *Estudiante de Salamanca*, pero dándole proporciones tales que exceden los límites de lo humano y despojándole de toda realidad.

No entramos, pues, en el examen de estas manifestaciones de la literatura tenoriana. Bástenos haberlas indicado para que el lector comprenda la universal popularidad que ha alcanzado el dramático tipo del calavera sevillano, popularidad que cumplidamente se explica por lo que hay de humano y universal en este personaje, eterno en la historia, y también por lo que hay de dramático y conmovedor en la sombría leyenda en que le hace figurar la tradición popular que aun se conserva en Sevilla. Representación bella y grandiosa de la justicia divina, ante la cual *no hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*, la leyenda de Tenorio debía alcanzar inmensa boga en pueblo tan religioso como el nuestro; personificación de un aspecto, si criminal, grandioso de la naturaleza humana, cual es la voluntad afirmándose contra toda ley, rechazando todo freno, y no retrocediendo sino ante la mano de Dios, Tenorio había de ser popular en el mundo entero; y no hay que decir si lo sería en España, siendo reflejo exacto de la raza española en uno de sus más característicos aspectos.

LA DECADENCIA DE LA ESCENA ESPAÑOLA Y EL DEBER DEL GOBIERNO. *

I.

No hace muchos días que entre las personas que ven con dolor el rápido decaimiento de nuestro teatro corrió la noticia de que á la iniciativa de algunos hombres de elevada posición se debería muy en breve un esfuerzo poderoso en pro de la escena española, esfuerzo á que contribuiría en no pequeña parte S. M. el Rey. Estos rumores, y la publicación de un notable artículo sobre el mismo asunto, artículo publicado en la *Revista Europea*, y en el cual hace su anónimo autor notables y acertadas consideraciones sobre las reformas que en la organización de nuestros teatros son de todo punto necesarias, nos invitan á ocuparnos de este asunto importantísimo, á llamar sobre él la atención de la opinión pública y del Gobierno, y á señalar los medios más adecuados, á nuestro juicio, para salvar de una próxima é inevitable ruina al teatro nacional.

Múltiples y complejos son los males gravísimos de que hoy adolece nuestra escena, y del más profundo é irremediable, de la falta de ideal y del extraviado rumbo que hoy lleva nuestra literatura dramática, recientemente y con extensión nos hemos ocupado en *La Ilustración Española y*

* Publicado en el periódico *El Globo* el mes de enero del año 1876.

Americana. No vamos á hacer aquí un trabajo didáctico, ni crítico, y no hemos, por tanto, de entrar en este linaje de consideraciones, bastando á nuestro propósito señalar el hecho de que la primera y más eficaz causa de la decadencia de nuestro teatro radica en causas internas y profundas, y consiste principalmente en que los autores de mayor nota se hallan retraídos, y los que hoy trabajan caminan sin norte y sin idea, y se obstinan en una absurda é insensata restauración romántica que á nada bueno puede conducir. Más adelante veremos si caben paliativos para remediar este mal próximo, cuyo origen no se halla sólo en aberraciones del público y de los autores, sino en otras causas más fáciles de destruir, que en lugar oportuno señalaremos.

La deplorable organización de las compañías dramáticas influye no poco en la decadencia del teatro. Las mezquinas rivalidades y rencillas que dividen á los actores; las injustificadas pretensiones y exigencias de muchos de ellos; el pueril empeño de ser todos primeras partes y directores de compañía; su obstinación en erigirse en árbitros del teatro, arrogándose el papel de críticos, admitiendo y rechazando las obras que á las empresas se presentan, empeñándose en señalar rumbos y derroteros á la inspiración de los autores y al gusto del público, son otras tantas causas de irremediables daños para el teatro. Frecuente cosa es que los primeros actores sean á la vez directores de compañía y de escena, jueces inapelables, aunque no infalibles, de las obras que se les presentan, y en ocasiones empresarios de teatros; y no hay que decir si tamaña confusión de atribuciones incompatibles ha de perjudicar á la marcha desembarazada de las empresas y á la prosperidad de nuestro teatro. Por otra parte, procediendo casi todos como verdaderos autócratas, sin freno ni disciplina que les someta, sin autoridad que les rija, y á veces sin criterio que les ilumine, no hay que decir cuántas trabas, cuán graves disgustos y contratiempos han de experimentar los autores, y no hay que afanarse mucho por conocer la verdadera causa del retraimiento de los más distinguidos.

Formadas las compañías del modo más deplorable, incompletas en su mayor parte, faltas casi siempre de segundos actores (pues aquí todos son primeros), no bien deter-

minadas las atribuciones ni la esfera de acción de cada uno de ellos, el autor dramático tiene hoy que escribir su obra teniendo en cuenta ante todo la composición de la compañía á la que se destina, y sacrificando á imposibilidades de reparto ó á necias exigencias el pensamiento y el plan de su producción. Procede ante todo el autor á hacer el reparto de su drama (aun antes de haberlo escrito), y suele encontrarse con que no hay actor que desempeñe tal personaje; con que tal otro no puede aparecer en la escena, porque tal actriz, que debiera desempeñarlo, no consentiría en ello, porque habrá de parecer vieja, ó fea, ó antipática, y á ella no la gusta hacer semejantes papeles; y de esta manera el drama se hace para los actores, y no los actores para el drama. Vencidas estas dificultades, el autor (cuádrele ó no le cuadre) tiene que introducir en la obra no pocas veces tal ó cual carácter, tal ó cual situación ó escenas, para que pueda lucirse el actor Fulano ó la actriz Menganita, indispensables para el éxito de la obra, que probablemente no se representará si no les gusta. Tiene además que escoger el género á que ha de pertenecer su producción, porque puede darse el caso de que al primer actor de la compañía no le gusta tal género, sino otro, y no conviene contrariarle en sus aficiones estéticas si no ha de peligrar la obra. Y he aquí cómo el autor independiente y que en algo se estima ha de romper mil veces su pluma antes que plegarse á condiciones semejantes.

Pero no es esto solo. Escrita la obra, hay que presentarla á la empresa, y una de dos, ó el empresario es un actor, ó es un hombre ajeno por completo á las letras. En cualquiera de ambos casos, al primer actor de la compañía toca decidir, sin apelación, acerca de la admisión del drama, porque eso de los directores literarios, ó los comités de lecturas, son antiguallas en desuso, completamente inútiles, desde el momento en que el título de actor lleva consigo un diploma de crítico eminente y literato insigne.

Al inapelable y autorizado juicio del primer actor ha de someterse, pues, la obra dramática. Vano fuera preguntar qué obras literarias, qué aplaudidas producciones escénicas, qué profundos artículos críticos dieran al actor autoridad, prestigio y experiencia para erigirse en comité unipersonal de lectura. El derecho de la fuerza impera aquí en absoluto:

en su teatro no ha de hacerse sino lo que á él le plazca, y el autor ha de someterse necesariamente á su fallo, si no quiere conservar su drama en cartera por los siglos de los siglos.

Del fallo no hay que hablar. Si el autor es de nota, su obra se admite sin discusión, aunque sea el más descomunal engendro; si no lo es, el actor juzga la producción y decide. No negamos que ciertos actores poseen el criterio suficiente para juzgar con acierto; pero ¡cuán falible es ese criterio! El actor ve las obras de una manera especial; busca en ellas ante todo el efecto, y además el aplauso para sí; influye en su ánimo no pocas veces su peculiar afición á tal ó cual género; previénele desfavorable ó favorablemente el personaje que le toca desempeñar en la obra; deslúmbrale el aplauso que adivina en tal escena; y este juicio, no contrapesado por ajena opinión, es el que decide de la admisión de la obra. Cuán defectuoso sea, harto lo demuestran los fracasos que se suceden en nuestros teatros.

La obra no se admite, por supuesto, sin que el actor exija en ella variaciones, á veces importantes. El autor recibe previamente esta agradable leccioncita, y tiene que invertir unos cuantos días en dar á su obra los tajos y reveses que el actor le indicara. Son estas reformas acertadas en ocasiones; en otras responden sólo á exigencias personales ó de reparto; por ejemplo, que se dé más importancia al papel que ha de representar el preopinante, que se pongan unos versitos de efecto en tal ó cual escena, que se dé un papelito para Fulanita, etc. Después de esto se admite la obra y se representa, no sin que el reparto dé lugar, á veces, á dificultades no pequeñas, porque Zutano devolvió su papel por considerarlo inferior á su categoría, y Menganita el suyo, porque tiene que parecer más vieja de lo que es, ó hacer un carácter antipático, porque Perenganita pidió que se quitara tal ó cual verso que le parecía feo, etc., etc. Suelen darse casos además de que se declare en el teatro una especie de epidemia, se pongan enfermos todos los actores, y la obra se suspenda á la primera representación, ó el papel de protagonista se encargue á última hora á una segunda parte; y suele darse además el caso de que después de esta agradable serie de peripecias, la obra no se represente, ó se represente tan mal, que más valiera no haberla represen-

tado. Y basta de esto, pues si á entrar en detalles fuéramos, jamás se acabaría el presente artículo.

A esta grave causa de decadencia de nuestra escena (que explica cumplidamente el retraimiento de los autores) debe unirse el excesivo número de teatros de verso que hay en Madrid, número superior á las necesidades de la población. Débese esta circuntancia principalmente á las rivalidades de los actores y á su fatal empeño de convertirse en empresarios. Es locura pensar que dos actores buenos vivan en paz dentro de una misma compañía y no aspiren á erigirse en directores y empresarios. Cada actor de nota necesita un teatro y una compañía para su uso particular, y de aquí este excesivo número de teatros, que entre todos constituyen apenas una compañía regular, y que agotan sus fuerzas en una competencia insostenible, que redunda en ruina de todas las empresas, sin proporcionar ventaja alguna á la literatura dramática.

Otras circunstancias concurren al mismo resultado. Los teatros populares, esos teatrillos *de hora*, donde se sirve al público el manjar indigesto de una literatura baladí y corrompida, donde diariamente (con contadas excepciones) se ultrajan y profanan el arte, el sentido común y la moral, hacen dañosísima competencia á los teatros serios y causan notorios perjuicios á las letras. Mientras existan esos teatrillos, que por insignificante cantidad ofrecen al público unos instantes de solaz, rara vez culto y casi nunca honesto, los teatros de primer orden lucharán con gravísimas dificultades pecuniarias, y el arte padecerá daños enormes, merced á la depravación creciente del gusto. No combatiríamos á esos teatros si realmente contribuyeran (como piensan algunos críticos sobrado benévolos) á la educación artística y literaria del pueblo; pero, persuadidos como estamos de que sólo cooperan á pervertir el gusto y el sentido moral de los espectadores, sólo vemos en ellos un peligro muy grave para los progresos del arte y para la moral pública, y un perjuicio irrogado diariamente á los intereses de las otras empresas.

Si á esto agregamos los privilegios (por ningún límite cercenados) de que disfruta la ópera italiana y de que sin duda no se estima digna la literatura nacional, fácil es comprender que urge poner un remedio fuerte á la aflictiva situacion de nuestra escena, si no se quiere que se hunda en

el abismo el teatro español, único resto de nuestras gloriosas tradiciones y de nuestra pasada grandeza.

A nuestro juicio, la iniciativa individual, tan escasa é ineficaz entre nosotros, es ya impotente para poner el remedio á males tan graves, y es fuerza, por tanto, que á ella se sustituya, sin anularla, la acción enérgica y poderosa del Gobierno. No faltará quien se escandalice de esta proposición y quien la crea poco compatible con nuestras bien conocidas opiniones en materia política, y por esta razón nos creemos obligados á dar algunas explicaciones acerca de este punto.

No somos, ni hemos sido nunca, individualistas; concedemos al Estado una amplia esfera de acción, y vemos en él algo más que una simple institución jurídica. Para nosotros es una representación de la entidad social, un poder director y tutelar, al cual corresponden grandes atribuciones é intervención no escasa en la vida entera. No dudamos que el progreso de los tiempos ha de ir limitando este poder y cercenando estas atribuciones del Estado, sin que jamás desaparezca éste en absoluto, y no nos negamos á contemplar como un ideal muy lejano el que sueñan los individualistas; pero mientras no existan instituciones de igual fuerza que el Estado para realizar los diversos fines de la vida (y de estos nos hallamos muy distantes), mientras la iniciativa individual no alcance más poder que el que tiene entre nosotros, entendemos que es una política criminal é imprevisora entregar á sí mismos los altos intereses de la sociedad y fiar la suerte de los fines humanos á la acción individual, casi siempre ineficaz, precaria y falta de método y sistema. Sin negar á esa acción la libertad necesaria, entendemos que el Estado debe velar por los fines sociales, intervenir en ellos eficazmente y erigirse en tutor de las instituciones que aun no pueden desenvolverse por sí solas; y por eso, siendo partidarios de la libertad de la enseñanza, lo somos también de la enseñanza oficial; y siendo partidarios de la libertad del arte, queremos para él, sin embargo, la intervención protectora del Gobierno.

Graves razones abonan nuestro aserto, sobre todo tratándose de España, donde la iniciativa individual es tan escasa é impotente y donde la política individualista ha dado siempre funestos resultados. Aparte de esto, esa política no es

la habitual entre nosotros: aquí interviene el Estado en todo, y dado el sistema, no es mucho que pidamos para el arte lo que se concede á todas las restantes esferas de la vida. En los Estados Unidos no apoyaríamos nuestra tesis; aquí, donde todas las instituciones cuentan con el apoyo del Estado, nos creemos autorizados á sostenerla; y á los que en esto vean contradicción, contestaremos que la política es cosa contigente y relativa que varía de tiempo á tiempo y de pueblo á pueblo, y en la cual imperan, no los principios absolutos, sino las transacciones, las transiciones y los compromisos.

Es más: el Estado interviene en España en la esfera del arte: sostiene Academias, sostiene Escuelas de bellas artes y de música y Museos de todo género; celebra Exposiciones artísticas; protege un teatro de ópera extranjera, y la única institución literaria á que no concede protección es nuestro teatro nacional, es decir, precisamente lo que constituye nuestro más preciado título de gloria. ¿Será mucho pedir para el teatro español las mercedes de que gozan las artes plásticas y la música? ¿Será mucho demandar que se le coloque siquiera en condiciones análogas á las de la ópera italiana? Creemos que no; creemos que no pecamos al pedir la protección del Gobierno para el arte de Lope y Calderón, para el teatro español, que agoniza y morirá en breve si por él no se interesan los que tienen el deber de hacerlo.

Aun pudiéramos alegar en favor de lo que decimos razones de interés político, moral y social que no se ocultarán á la penetración de muchos gobernantes, pero no queremos entrar en ciertos terrenos, y ponemos aquí punto á nuestro primer artículo, reservando para el segundo la enumeración de las medidas que debe á nuestro juicio adoptar el Gobierno para salvar á nuestro teatro de inevitable ruina.

II.

Señalados en nuestro artículo anterior los males que aquejan á la escena española, y mostrada la necesidad imperiosa de que el Gobierno intervenga de una manera eficaz

en la organización de nuestros teatros debemos en el presente artículo indicar las reglas á que esta intervención debe someterse.

No se nos ocultan las graves dificultades que entraña este propósito, pues en materia tan delicada y resbaladiza es muy fácil incurrir en deplorables errores. Es más; no nos hacemos ilusiones respecto á los resultados de la acción gubernativa, pues harto sabemos que muchas de las causas de decadencia de nuestro teatro no pueden ser destruídas por el Gobierno, y no desconocemos tampoco que gran parte de las medidas que éste puede adoptar, ó pecarán de ineficaces, ó serán fácilmente eludidas ó adulteradas en la práctica. Esta razón, con ser poderosa, no ha de impedir que expongamos nuestro pensamiento, sin embargo, pues no somos partidarios de la célebre fórmula *ó todo ó nada*, ni llevamos en cuestión alguna el rigorismo hasta el punto de no aceptar soluciones medias é incompletas; antes pensamos que *más vale algo que nada*, y que, siendo locura soñar en lo perfecto, es acuerdo prudente emplear el paliativo cuando es inasequible el remedio radical. De otra suerte, habría que renunciar á la intervención gubernativa en todas las esferas de la vida, y el atractivo de una lógica inflexible nos llevaría bien pronto á esa funesta política individualista, concretada en aquella vacía y absurda fórmula: *laissez faire, laissez passer*.

El principal peligro que ofrece la cuestión de que aquí tratamos es la facilidad de incurrir en deplorables errores reaccionarios, si se extremara la acción gubernativa. Lo llano que sería concluir con muchos de los daños señalados en nuestro artículo anterior si contra ello se apelara á la acción arbitraria y dictatorial del Gobierno, pudiera seducir fácilmente á los que miramos con dolor la decadencia del teatro; pero de tal extravío nos ha de precaver nuestro convencimiento de que la política reaccionaria, eficaz á primera vista, es á la larga contraproducente, y de que los daños que irroga no son menores que las consecuencias lamentables de la política contraria. Procuraremos, pues, mantenernos en los límites de un justo medio igualmente distante de tan perniciosos extremos.

Debemos declarar, ante todo, que, al pedir en favor de nuestro teatro la intervención del Gobierno, no pretende-

mos en manera alguna atentar á la libertad racional y prudente de que debe disfrutar el arte. Ni queremos que no haya más teatros que los que el Gobierno sostenga, ni tampoco que los teatros costeados por empresas particulares hayan de someterse á una legislación despótica; pero sí pensamos que la libertad del arte (como todas) ha de someterse á límites y reglas, porque lo absoluto es palabra que no tiene sentido tratándose de cosas humanas; lo ilimitado y lo ilegislable son cosas inconcebibles en el organismo social, y en el conflicto y choque de los derechos y de los intereses no debe dejarse la solución al acaso ni confiar ciegamente en la eficacia de la libertad, que no cura por sí misma los males que causa, como vulgarmente se dice, si no está sometida á superiores reglas de justicia y de conveniencia social.

Tampoco es nuestro intento defender el sistema de protección que hasta ahora han adoptado nuestros Gobiernos en favor del teatro. Lo general en este punto ha sido entre nosotros conceder como limosna una cantidad alzada á tal ó cual empresa, como indemnización de perjuicios sufridos ó recompensa de supuestos servicios prestados al arte. Así se hizo pocos años ha, concediendo á la empresa del teatro de Apolo, dirigida á la sazón por el Sr. Catalina, una crecida suma, hecho reproducido hoy á favor del Sr. Vico, empresario del mismo coliseo. Semejantes mercedes, humillantes en la forma de su concesión, otorgadas sin criterio y casi siempre sin fundamento, á nada conducen. Por regla general, los perjuicios sufridos por la empresa así remunerada son justo castigo de sus faltas; y caso de no serlo, ni tales concesiones bastan á librarla de la ruina, ni contribuyen en nada al esplendor del arte. Comprendemos la subvención á un teatro; pero ha de ser á condición de que la empresa se someta á reglas determinadas, impuestas por el Gobierno que la subvenciona; comprendemos que se indemnizara á una empresa que hubiera sufrido grandes pérdidas á consecuencia de una imprevista desgracia (un incendio por ejemplo); pero no comprendemos que el Estado malgaste su dinero en otorgar, por vía de caridad, sumas considerables á los que probablemente se han arruinado por no haber sabido hacerse dignos del favor del público.

Por otra parte, al reclamar la intervención del Gobierno, no lo hacemos en beneficio de las empresas, sino del arte,

que éste, y no aquéllas, ha menester de protección. Precisamente las empresas y las compañías contribuyen no poco á la decadencia de nuestro teatro, y las medidas gubernativas más bien han de adoptarse como garantías contra ellas que como medidas protectoras de sus intereses. Es más; toda medida á favor del arte ha de redundar al cabo en provecho de las empresas, las cuales deben siempre subordinar su interés al interés artístico, en la inteligencia de que sirviendo al segundo trabajan realmente en pro del primero.

Lo que el Gobierno ha de hacer únicamente en favor de las empresas ha de ser el procurar que la competencia entre ellas entablada se someta á condiciones de equidad y sea posible; para lo cual han de desaparecer los privilegios (caso de haberlos), ó de sostenerse, se han de compensar de manera que no engendren un indebido monopolio. Lo que ha de hacer, sobre todo, es someterlas á una ley común, inflexiblemente aplicada á todas, la que, bien entendida, ha de ser arma poderosa, no sólo para favorecer á las empresas en lo que sea justo, sino para velar por los sagrados intereses del arte.

Sentados estos precedentes, expongamos en términos precisos lo que reclamamos del Gobierno en favor de nuestro decaído teatro nacional.

Es preciso, ante todo, hacer un buen reglamento orgánico de teatros que, aparte de las habituales medidas de orden y buen gobierno á que se someten los espectáculos en todos los reglamentos, adopte diferentes disposiciones encaminadas á dar condiciones de equidad á la competencia entablada entre las empresas, á velar por los intereses del arte, y á mirar por el respeto debido á la moral pública.

Ocurre aquí desde luego la grave cuestión de los teatros populares; ya indicada en nuestro artículo anterior, y sobre ella hemos de hacer algunas consideraciones, no sólo por su reconocida importancia, sino por desvanecer la errónea interpretación que en algunos círculos se ha dado á lo que acerca de este punto hemos dicho en este periódico y en un artículo publicado en la *Revista Contemporánea*. También diremos algo acerca del teatro de la Opera, por análogas razones.

No somos enemigos de todos los teatros populares; antes entendemos que, bien dirigidos, pudieran dar provechosos

resultados. No nos asustaría la terrible competencia que hacen á los teatros de primer orden, si en ellos se diera culto al arte; pero sí nos indigna que en su mayor parte se consagren á depravar el gusto artístico y el sentido moral del público que á ellos acude. Cierto que hay algunos en que se cultiva con buen éxito el género cómico, ofreciendo al espectador grato solaz, sin mengua del arte y del público decoro; pero en otros sólo se representan farsas absurdas ó inmorales, bufonadas grotescas, piezas políticas de malísimo carácter y otras lindezas análogas, acompañadas no pocas veces de impúdico can-can. Buena prueba de esto fué aquel coliseo de Capellanes, cerrado por un Gobernador con aplauso de las personas sensatas, y lo son algunos otros que no queremos nombrar, por ser harto conocidos de nuestros lectores.

Pero aun prescindiendo de esto, es lo cierto que dichos teatros sostienen con los demás una competencia que raya en monopolio, merced á la absoluta libertad de que disfrutan; es lo cierto que impunemente ultrajan (no todos, se entiende) al decoro público y contribuyen á la degradación del gusto; es lo cierto que abusan tiránicamente del infortunio de los autores, retribuyéndolos de una manera mezquina é indecorosa; y que de esta suerte, pagando compañías de la legua, concediendo apenas una limosna á los que de obras les proveen, y explotando á su sabor la ignorancia del público, causan daños irreparables á las demás empresas, y, lo que es peor, á la escena española.

Remediar por completo tamaños males es imposible, á menos que el Gobierno adoptara la brutal y tiránica medida de cerrar *ab irato* todos esos teatros, cosa que rechazamos con todas nuestras fuerzas; pero poner un paliativo parécenos hacedero, y á eso debieran encaminarse algunas medidas que formaran parte del reglamento orgánico de teatros y que indicaremos en breves palabras.

En primer lugar, el Gobierno no debería autorizar la apertura de ninguno de esos teatros sin cerciorarse de que los locales ofrecían condiciones de higiene y seguridad. Teatros sin ventilación ni desahogo (como algunos que todo el mundo conoce), en que la codicia de la empresas amontona los espectadores en términos que no consiente la capacidad del local, con grave daño de la higiene y no pe-

queño riesgo para los concurrentes en ciertos casos (por ejemplo, una alarma, un incendio, etc.), no debieran jamás consentirse. Para autorizar la apertura de un teatro habría de exigirse, pues, que fuera verdadero teatro, con todas las dependencias y comodidades necesarias.

En segundo lugar, el Gobierno debe someter esos teatros á todas las condiciones que en el reglamento orgánico se indiquen respecto á comités de lectura, derechos de los autores, etc., estableciendo, sobre todo, garantías á favor de éstos, y no consintiendo que en dichos teatros no se otorguen al autor los mismos derechos de representación que en el resto de los coliseos.

En tercer lugar, y teniendo en cuenta lo exorbitante de las ganancias que esos teatros realizan, debe exigírseles la misma contribución que á los restantes, pues lo exiguo de su capacidad se compensa ampliamente con los abundantes ingresos que obtienen, merced al sistema de funciones de hora.

En cuarto lugar, el Gobierno debe velar cuidadosamente por que en esos teatros no se represente nada contrario á la pública honestidad, prohibiendo desde luego el can-can, y adoptando las medidas oportunas para impedir la representación de bufonadas obscenas. Y aquí nos sale al paso una cuestión difícil y temerosa: la de si debe haber censura de teatros.

Relaciónase esta cuestión con la no menos grave de las excelencias y defectos de los sistemas preventivo y represivo que tantos partidarios cuentan respectivamente en la esfera política. Largos años ha que se discute acerca de si vale más precaver que remediar, ó remediar que precaver, y el debate dista mucho de estar agotado: la experiencia, sin embargo, lo tiene resuelto, mostrando, con la inflexible lógica de los hechos, que ambos sistemas son convenientes ó perjudiciales según los casos y circunstancias á que se aplican.

A nuestro modo de ver, la línea de conducta en esta cuestión debe subordinarse á las reglas siguientes:

1.ª Siempre que el daño que se trata de remediar sea irreparable, y que la prevención no lastime ningún derecho, el sistema preventivo es el preferible.

2.ª Cuando, á pesar de ser irremediable el daño, se

hayan de lesionar derechos respetables al tratar de precaverlo, es preferible el sistema represivo.

3.ª Cuando el daño sea reparable, y su prevención lastime derechos, es preferible el sistema represivo.

4.ª Cuando el daño sea reparable, pero su prevención no lastime derechos, el sistema preventivo es preferible.

Apliquemos estas reglas al caso concreto de que se trata. Represéntase una pieza obscena, que ofrece al público cuadros, personajes, situaciones, pensamientos ó palabras que ofenden al decoro. Podrá esta pieza ser prohibida después de su representación; pero ¿se reparará por esto el daño producido? ¿Se desvanecerá el escándalo causado? Seguramente no.

Ahora bien; someter esta pieza á una previa censura é impedir su representación, ¿lesiona algún derecho? Contestar afirmativamente valdría tanto como decir que hay derecho para ultrajar el decoro público, y decir en un teatro lo que no se toleraría en una reunión decente. Siendo así, no habiendo lesión de derecho, y siendo irreparable el mal causado, el sistema preventivo está indicado en el caso presente, y justificada la previa censura.

No desconocemos los argumentos que se alegan contra la censura de teatros. Dícese de ella que es un atentado contra la libertad del pensamiento; que es ineficaz, pues la mejor censura es la que la opinión ejerce; que es vano empeño que el Gobierno condene lo que al público gusta, etc., sin que falte la consabida frase de que los males de la libertad se curan con la libertad misma, máxima constantemente desmentida por los hechos.

Que atente la censura de teatros á la libertad del pensamiento es absurdo notorio. El pensamiento es libre para defender y propagar el error y el absurdo, pero no para ultrajar el decoro. Si esa censura versara sobre política ó sobre principios de moral que no afectan á la honestidad y que están en litigio, la objeción será de fuerza; pero tratándose sólo de que no se digan obscenidades en el teatro, no creemos que quepa hablar de la libertad del pensamiento. No hay un ataque á la libertad en la prohibición de andar desnudo por la calle ó de expender fotografías escandalosas: ¿cómo ha de haberla en impedir en el teatro análogos desmanes?

Que la mejor censura es la opinión pública, que es inútil prohibir lo que al público gusta, etc., son argumentos de fuerza muy escasa. El aplauso que obtienen en el teatro los equívocos obscenos, las farsas livianas y todo lo que más ofende al decoro, contesta cumplidamente á la primera observación; y en todo caso, á que la opinión ejerza un fallo cuya ineficacia muestra la repetición del delito, es preferible no dar ocasión para que lo ejerza. Respecto á lo segundo, ocúrresenos que si es vano empeño impedir las inmoralidades que gustan al público por estar éste corrompido, con igual lógica debieran borrarse del Código las penas contra ciertos delitos, y autorizarse en medio de la calle los actos más indecorosos. Si el vicio existe, sea en buen hora, pero deber del Gobierno es evitar su pública exhibición, siquiera en bien de las personas que por él no están contaminadas. Para hablar y proceder obscenamente están los lupanares; pero los padres de familia que asisten al teatro tienen derecho á exigir que se tomen las medidas oportunas para que en ellos no tengan que ruborizarse sus hijas. Se dirá á esto que no vayan á donde tal se hace; pero, aparte de que no están obligados á saber lo que se va á hacer, parécenos harto fuerte privarles del solaz que el teatro proporciona, por respetar una libertad que sólo aprovecha á los que no tienen vergüenza.

Pero si las precedentes razones pueden abonar el establecimiento de la censura de teatros, hay contra ella una objeción poderosísima que basta para impedir que nos decidamos á pedir su establecimiento. No se funda esta objeción en inconvenientes anejos á la institución misma, sino en el fatal sistema de desnaturalizarlo todo, tan frecuente en España, y que podría convertir á una simple censura de carácter moral en un instrumento de opresión política.

Con efecto; nosotros admitiríamos la censura de teatros únicamente para impedir la representación de espectáculos contrarios á la pública honestidad; mas no la extenderíamos á lo que generalmente se llama moral, y mucho menos á la política. Si por moral se entiende el conjunto de principios y reglas á que debe someterse la voluntad humana para conformarse con la ley del bien, una censura moral de teatros haría imposible la existencia del arte, pues tendría por contrario á la moral la representación de multitud de suce-

sos, caracteres individuales, etc., que son la negación del bien y de la virtud. Una censura así no permitiría presentar en escena la seducción y el adulterio; prohibiría el *Don Juan Tenorio*, por ejemplo, y convertiría el teatro en una monótona exhibición de virtudes insulsas. Eso no ha de ser, en nuestro juicio, la censura moral; pues lo único que ha de estar bajo su amparo es la honestidad pública, la que impide la manifestación de la obscenidad en obras y palabras. Pero como de establecer entre nosotros la censura probablemente se entendería así, y á más se la daría carácter político, no insistimos en defenderla, y nos limitamos á encarecer la necesidad de que el Gobierno impida que el teatro se convierta en escuela de escándalo, y para ello prohiba la representación de piezas deshonestas y bailes impúdicos, castigue con fuertes multas á las empresas culpables, y en caso de reincidencia y pertinacia decrete la definitiva clausura del coliseo que así se prostituya.

Dejando aparte, pues, estas consideraciones, veamos ahora á qué reglas debe someter además el Gobierno á todos los teatros, por lo que hace á la admisión y representación de las obras, limitándonos á exponerlas sin mayores detalles, puesto que es fácil comprender el fundamento de lo que proponemos, si se recuerda lo dicho en nuestro artículo anterior.

En todo teatro debe haber un comité de lectura ó un director literario, que se encargue del examen de las obras que á la empresa se presenten y decida acerca de su admisión. Sea comité, ó dirección única, esta función no ha de estar confiada, como ahora acontece, al primer actor y director de la compañía, sino á personas de reconocida autoridad en materia literaria. Ha de haber también en cada teatro un director de escena que no sea actor, y al cual corresponda el reparto de las obras, la direción de los ensayos, el orden y distribución de los espectáculos, el decorado y servicio artístico de la escena, etc., etc.

Disposiciones especiales del reglamento de teatros señalarán los derechos de representación que han de percibir los autores, y que han de ser los mismos en todos los coliseos. También se determinarán las circunstancias que han de necesitarse para que una obra se retire del cartel y otros detalles semejantes, que sería prolijo enumerar y que son indispensables para evitar frecuentes abusos.

Fáltanos explicar, para terminar este artículo, en qué sentido hemos hablado en el anterior y en la *Revista Contemporánea* de los privilegios del teatro Real, pues no ha faltado quien crea que abogamos por que se retiere la subvención de que disfruta, cosa que está muy lejos de nuestro pensamiento.

Somos amantes sinceros de la buena música, y aunque, siguiendo la opinión de la mayoría de los estéticos, creemos que la poesía es la primera de todas las artes, y aventaja en mucho al arte musical, no desconocemos la benéfica influencia de éste, ni negamos la necesidad de que exista un buen teatro de ópera. Tampoco ignoramos que este espectáculo, por sus especiales circunstancias, no puede sostenerse sin subvención, y lejos, por tanto, de pedir que se suprima la que hoy disfruta, tendríamos por una gran desgracia el que la ópera desapareciera de entre nosotros. Al hablar, pues, de los privilegios del teatro Real, lo único que hemos hecho ha sido lamentarnos de que la literatura dramática española no disfrute de lo que goza el espectáculo musical; es decir, hemos reclamado, no la anulación del privilegio, sino su extensión á un arte tan digno de protección como la música.

Queremos, pues, que continúe subvencionado el teatro de la Ópera; pero como el Gobierno puede imponer condiciones á la empresa que subvenciona, deseamos que haga algo en favor del arte nacional, y evite en cierto modo los daños que ocasiona á los teatros de verso la competencia que la Ópera les hace.

Por consiguiente, deseamos en primer lugar que se obligue á ese teatro subvencionado á poner en escena todos los años una ópera española, único medio de que ésta exista, pues si se ha de esperar á tener cantantes españoles que puedan crearla, es vana ilusión pensar en que ha de existir. Obligada á esto la empresa del teatro Real, no faltarán óperas, como ya lo ha mostrado la experiencia.

Queremos, además, con el objeto de que la Ópera no arrebate todas las noches la concurrencia á los demás teatros, que se determine el número de funciones que se hayan de dar en el regio coliseo, de suerte que no haya función diaria; lo cual, sobre favorecer á los demás teatros, contribuirá al buen desempeño de las óperas, que tanto suele

resentirse de la falta de ensayos y del excesivo trabajo que habiendo función diaria abruma á los cantantes. A esto se reducen las reformas que pedimos por lo que respecta al teatro Real.

Fuerza es ya terminar este largo artículo. Hemos dicho que no queremos privar á la ópera de sus privilegios, sino hacerlos extensivos á la literatura dramática, y con esto hemos indicado bien á las claras lo que constituye la segunda parte de nuestro pensamiento. Queremos, con efecto, que el Gobierno sostenga y organice un teatro nacional, semejante á lo que es en nuestros vecinos el *Teatro Francés* de París; queremos que nuestro teatro Español no siga entregado á empresas que no pueden conservarle á la altura debida, como hoy acontece; queremos, en suma, que en él se organice un teatro modelo bajo la protección y amparo del Gobierno. A exponer los términos en que debe realizarse este pensamiento se encaminará nuestro tercer artículo, que, por fortuna de nuestros lectores, habrá de ser el último.

III.

Vamos ya á terminar nuestro prolijo trabajo, exponiendo la organización que debe darse al teatro modelo que debe sostener el Gobierno, á semejanza del *Theatre Francais*, y que no ha de ser otro que el tradicional coliseo de la calle del Príncipe.

No creemos necesario encarecer la conveniencia de que vuelva á haber un teatro español colocado bajo el amparo y dirección del Gobierno, pues la necesidad de semejante institución no puede ocultarse ni aun á los individualistas más exagerados. Podrá haber quien combata á nombre de cierto liberalismo individualista y abstracto las reformas que en el régimen general de los teatros propusimos en nuestro artículo anterior; pero nadie que de amante de nuestra literatura dramática se precie podrá combatir la creación de un teatro modelo en que los autores y el público

hallen garantías y seguridades de que se ha de dar al arte el esplendor debido, y se ha de velar por la cultura y progreso de nuestra literatura dramática. Prescindamos, pues, de una inútil defensa de nuestro pensamiento, y pasemos á indicar los medios de llevarlo á cabo.

La cuestión de sostenimiento y organización de un teatro nacional ofrece desde luego dos aspectos; uno administrativo y económico, otro literario y artístico. Dejemos á un lado, por ahora, el segundo, y ocupémonos brevemente del primero, siquiera sobre él no debamos entrar en pormenores que son ajenos á nuestro propósito capital.

Constituyendo el teatro Español, tal como debe organizarse, una institución y un servicio público, ocurre preguntar si deberá ser administrado por el Gobierno ó confiado á una empresa particular que se encargue de su gestión administrativa y económica. Sin decidirnos abiertamente por cualquiera de ambos sistemas (pues lo esencial para nosotros es que en cualquiera de ambos casos corresponda exclusivamente al Gobierno la dirección literaria y artística del teatro), creemos, sin embargo, que los servicios por administración ofrecen siempre el grave inconveniente de ser el Estado un administrador pésimo, si bien en el caso presente reportaría este sistema la ventaja de que, no debiendo buscar un lucro el Gobierno en su empresa teatral, podrían ser más económicos los precios de las localidades del teatro que lo serían si una empresa particular, deseosa de ganancia, como es lógico, se encargara del coliseo.

Pero si este servicio se ha de hacer por contrata, pensamos que la empresa concesionaria no ha de intervenir para nada en la cuestión literaria y artística, limitándose á lo puramente administrativo y económico. La empresa, que habrá de recibir una fuerte subvención del Gobierno, estará obligada á representar las obras que indiquen los delegados de aquél, en la forma y modo que éstos dispongan, y los actores no dependerán de ella sino en el concepto económico, como tampoco los autores. Será, pues, una simple empresa mercantil que nada tenga que ver con la vida literaria del teatro. De otra suerte, los males indicados anteriormente quedarían en pie, y el apoyo del Gobierno sólo serviría para conceder á una empresa determinada privilegios inútiles y odiosos. La historia del teatro español

en los últimos años prueba cumplidamente lo que aquí decimos.

Veamos ahora cuál ha de ser la organización literaria y artística del teatro, y entiéndase que no creemos inmejorables las indicaciones que vamos á hacer y que estamos dispuestos, por tanto, á atender las modificaciones que se propongan á nuestro pensamiento.

Aparte de la gestión administrativa y económica, y limitándonos á la dirección literaria y artística del teatro, hallamos en ella tres funciones perfectamente distintas, á saber: 1.ª Organización y dirección de la compañía. 2.ª Admisión y elección de obras. 3.ª Dirección de escena. Claro es que para estas funciones, de índole esencialmente distinta, no pueden servir las mismas personas, pues cada una de ellas exige especiales condiciones y conocimientos.

No hay que decir que el empresario (caso de haberlo) no ha de formar el cuadro de la compañía; este servicio ha de corresponder á persona ó personas ilustradas y competentes que no tengan en cuenta la cuestión económica, ni atiendan á otra cosa que á formar un cuadro completo; al empresario sólo toca pagar á los actores.

Debe haber, pues, un director de la compañía, con plenos poderes para contratar actores, dirigirlos, repartirles los papeles de las obras, obligarles á cumplir su deber y castigarles severamente cuando falten. La compañía ha de estar sometida á una rigurosa disciplina, casi militar, pues de otra suerte no es posible gobernarla, siendo, como son casi todas ellas, semillero de envidias, rencillas, intereses y pasiones encontradas. Un segundo D. Juan Grimaldi, con un carácter de hierro y un poder casi absoluto, es lo que se necesita para organizar y dirigir una buena compañía. Excusado es decir que la persona á quien se encarguen estas funciones no ha de ser autor, ni menos actor; y excusado es añadir que por lo mismo que los actores han de estar sometidos á un severo régimen, deben también ser generosamente retribuídos.

En la formación de la compañía, que ha de ser selecta, no debe presidir el deplorable criterio de buscar notabilidades anticuadas y ruinosas, glorias pasadas, que ya no son otra cosa que recuerdos. Actores jóvenes, de porvenir, llenos de fe y entusiasmo, son los que deben buscarse para este obje-

to, pues las empresas importantes nunca pueden confiarse á los que ya se encuentran en la decadencia y no son más que gloriosas ruinas.

El cuadro ha de ser completo, y cada actor ha de tener una propia esfera de acción, de que no debe salir, á semejanza de lo que en Francia acontece. La actriz joven no ha de representar matronas, ni la provecta ha de vestirse de niña inocente; cada cual ha de consagrarse al género á que le llaman sus especiales condiciones, y ha de ocupar el puesto jerárquico en que naturalmente le coloquen sus merecimientos, estando obligados los actores á representar el papel que se les reparta (siempre que esté dentro de su categoría y aptitud), sea ó no simpático ó repulsivo, lucido ó desairado. Los actores no podrán tampoco exigir (ni mucho menos introducir) variaciones en su papel; habrán de vestir conforme lo requiera la propiedad y disponga el director de escena; y bajo ningún pretexto injustificado dejarán de asistir á los ensayos y cumplir puntualmente todos sus deberes.

Además del director de la compañía habrá un director de escena, encargado del servicio de ésta en todos sus detalles. Bajo sus órdenes estarán los pintores, atrezzistas, maquinistas, comparsas, etc., y los actores, por lo que hace á la cuestión de trajes, movimiento escénico, etc. El director de escena indicará al empresario las decoraciones, vestuarios, armas, muebles, etc. que sea necesario para la representación de las obras, así como los comparsas, bailarines, etc. que deban con tal objeto ponerse á sus órdenes; inspeccionará los trabajos de los pintores, tanto por lo que hace á decoraciones como á figurines, y determinará los trajes, armas, etc. que han de llevar los actores; cuidará de todos los detalles de la *mise en scene;* dirigirá los ensayos á la par del director de la compañía; y bajo su responsabilidad más estrecha cuidará de que las obras se presenten al público con el decoro y propiedad que éste tiene derecho á exigir. Este funcionario (que tampoco ha de ser autor ni actor) debe ser una persona dotada de gusto y conocimientos artísticos adecuados al caso, y á la par de la debida instrucción literaria é histórica.

Para la admisión y elección de obras habrá un comité de lectura, en el cual tendrán voz el director de la compañía y

el de escena, pues su opinión debe ser oída necesariamente para que indiquen las dificultades que bajo el punto de vista del reparto y de la *mise en scene* pudieran ofrecer las producciones presentadas, aunque fueran inmejorables bajo el punto de vista puramente literario. Ha de componerse el comité de pocas personas (cinco á lo sumo), y han de formarle, no autores dramáticos, ni menos actores, sino literatos de reconocida ilustración y competencia, probada en trabajos académicos ó críticos, de espíritu imparcial, tolerante y expansivo, é igualmente distantes en sus ideas de todos los extremos; pues tanto dañaría á la mesura y prudencia que ha de presidir á sus juicios el apego tenaz á la tradición, como el afán insensato de innovaciones atrevidas. Inútil es probar la conveniencia de que no sean actores; pero como pudiera extrañar que hagamos extensiva esta prohibición á los autores (al menos á los que son proveedores constantes de la escena), diremos en apoyo de nuestra proposición que, sobre ser por regla general muy malos críticos los buenos productores, ni habría la imparcialidad necesaria en los que tienen casi siempre predilección por determinados géneros y escuelas, ni podría evitarse en tal caso que el favoritismo se entronizara en el teatro, ó al menos que el público lo creyera así.

Examinada y aceptada una obra por el comité, oído el parecer del director de la compañía y del de escena, y hechas por su autor (caso de ser necesarias) las modificaciones convenientes, la obra ha de confiarse al director de la compañía y al de escena, dándose además al empresario las órdenes oportunas para que se proceda á la representación. Una vez representada la obra, no podrá retirarse del cartel bajo ningún pretexto mientras, además de cubrir gastos, deje el remanente que determine el reglamento de teatros, concediéndose un beneficio al autor siempre que la obra llegue á la vigésima representación.

Como la protección del Gobierno ha de extenderse á todos los ramos de la literatura dramática, la compañía se formará de modo que sea á la vez dramática y cómica, y en las representaciones alternarán producciones de ambos géneros. Celebraránse además en el teatro los aniversarios de nuestros grandes ingenios dramáticos y cómicos, poniéndose en escena todos los años una obra (cuando menos) de

cada uno de ellos, presentada con el decoro correspondiente.

Estarán excluídas en absoluto del teatro Español las traducciones y arreglos, sean los que fueren; pues habiendo otros teatros en que pueden representarse, y estando exclusivamente destinado este coliseo á la protección de la literatura nacional, de ningún modo pueden tener cabida en él producciones extranjeras. Tampoco se representarán en este teatro obras de magia y de mero espectáculo, ni bailes escénicos; aunque, para mayor variedad de las funciones, pudiera haber una compañía de baile que, además de tomar parte en las obras que lo exigieran, amenizase los espectáculos con bailes españoles de pura raza, vestidos y desempeñados á estilo español.

Los individuos del comité de lectura y los directores de la compañía y de escena constituirán, en unión con el empresario y un delegado del Gobierno, encargado de la inspección general del coliseo, la Junta directiva del teatro.

Pudieran ampliarse, sin duda, estas explicaciones, pero creemos que con lo dicho basta para dar cabal idea de nuestro pensamiento, único medio, á nuestro ver, para sacar á la escena española del abatimiento en que al presente yace. A la opinión de los amantes del arte y á la consideración del Gobierno sometemos gustosos nuestras indicaciones, dispuestos, como ya hemos dicho, á examinar atentamente y á aceptar, si las estimásemos fundadas, cuantas observaciones y reparos se nos dirijan. Que podemos habernos equivocado en los medios que para realizar nuestro pensamiento proponemos, no tenemos inconveniente en confesarlo; que nuestra idea responde á una necesidad por todos sentida, no es posible ponerlo en duda; que la intención que nos mueve es patriótica, es justicia que esperamos nos han de hacer aun los que más sañudamente nos combatan.

¡Quiera el cielo que en una forma ú otra atienda el Gobierno á los clamores de la opinión, y poniendo mano con decisión en asunto tan grave, adopte las medidas necesarias para remediar los males que á nuestro teatro aquejan! Si así lo hace, muestra insigne dará de acendrado patriotismo, de celo por los deberes que le toca cumplir y de tacto político no vulgar; porque no es ni puede ser el teatro cosa indiferente para los Gobiernos, siendo, como es, ins-

trumento poderoso de educación para los pueblos, y en todo caso honesto entretenimiento que depara á su espíritu no pequeños bienes. Piénselo así el Gobierno y haga lo que le exigen de consuno los intereses de la patria y los intereses no menos sagrados del arte y de la pública cultura.

COMITES DE LECTURA Y TEATROS OFICIALES. *

RESPUESTA AL SEÑOR GARCÍA LADEVESE.

Seguro estaba yo de que mis artículos sobre *La decadencia de la escena española y el deber del Gobierno* habían de suscitar acalorada polémica por parte de los que profesan horror instintivo á todo lo que sea intervención del Estado en las varias esferas de la vida. Un estimable escritor, el Sr. García Ladevese, ha roto el fuego; y aunque ha combatido mis opiniones con gran energía, lo ha hecho en formas tan corteses, que no puedo menos de manifestarle por ello mi gratitud y contestarle con no menor consideración y cultura.

Dos artículos me ha dedicado el Sr. García Ladevese, combatiendo en el primero la existencia de los comités de lectura que yo exigía que hubiese en los teatros, y en el segundo la organización oficial del teatro Español, tal como yo la proponía. Procuraré contestar á entrambos con toda la brevedad posible.

No negaré que el Sr. García Ladevese plantea una cuestión grave al preguntarme quién ha de nombrar los comités de lectura de los teatros, y quién ha de juzgar de la capacidad de los individuos que los compongan. El Sr. Ladevese dice con razón que si estos comités han de ser nombrados por las empresas, su creación no dará resultado alguno, y á

* Publicado en el periódico *El Globo* el mes de febrero de 1876.

renglón seguido da á entender que en mi juicio deberá nombrarlos el Gobierno, en cuyo caso tendremos establecida la censura oficial.

La cuestión es verdaderamente grave; pero antes de resolverla, desearía yo saber qué solución concreta y práctica tiene reservada el Sr. García Ladevese, pues su fórmula *dejar el teatro en libertad*, es tan vaga, que nada dice, ó de decir algo, significa el mantenimiento de un *statu quo* insostenible ó el planteamiento de un régimen anárquico que no creo defienda el Sr. Ladevese.

Mi ilustrado contrincante no puede desconocer la necesidad de que haya en los teatros alguien que se encargue de admitir ó rechazar las obras presentadas á la empresa; pues no creo que pretenda que se admitan todas. Dado esto, surge la cuestión de determinar quién se ha de encargar de esta función, y como el Sr. Ladevese nada opone á las objeciones que yo he hecho al régimen actual, como no es de suponer que conceda á los empresarios ni á los actores la autoridad suficiente para ejercer ésta inevitable censura previa, es seguro que el Sr. Ladevese admite la existencia de un director literario ó un comité al cual corresponda el examen de las obras. La cuestión, pues, no puede versar sobre la necesidad de la institución, sino sobre la forma de establecerla.

Pero el Sr. Ladevese pone de relieve la ineficacia de los comités nombrados por las empresas, y de esta suerte va eliminando todas las soluciones del problema. No puede admitir la censura de los empresarios, de los actores, ni de comités nombrados por las empresas: no quiere tampoco comités oficiales; pues entonces, ¿qué es lo que quiere el Sr. Ladevese?

Cuando se trata de cuestiones prácticas como la presente, no es lícito censurar las soluciones ajenas sin presentar las propias, porque alguna solución es necesaria, y si no se tiene una mejor que la ya propuesta, es lo prudente no censurar ésta sin otro resultado práctico que el placer de censurarla. Podrá decir el Sr. Ladevese que su solución consiste en dejar en libertad al teatro: enhorabuena; pero por grande que sea esta libertad, alguien ha de examinar las obras presentadas, y quién ha de ser este alguien, es precisamente lo que todavía no nos ha dicho el Sr. Ladevese.

Los comités nombrados por el Gobierno constituyen, á mi juicio, una institución cuyo planteamiento es cosa gravísima y para mirada muy despacio; pero los comités nombrados por las empresas parécenme á su vez completamente ineficaces, y tanto ó más ocasionados á abusos que los primeros: un sistema mixto será acaso el más conveniente.

Al imponer á las empresas la obligación de formar comités, pudiera el Gobierno adoptar ciertas medidas que diesen alguna garantía de imparcialidad y eficacia á aquellos. Por ejemplo, podrá disponerse que de dichos comités no formaran parte autores dramáticos ni autores; que sus individuos hubieran de ser precisamente críticos conocidos, académicos ó escritores reputados; y aun podría reservarse el Gobierno la aprobación definitiva de los nombramientos.

Caso de confiarse al Gobierno los nombramientos de los comités, no habría de tener para ello facultades discrecionales; siendo lo más acertado que se hicieran propuestas de candidatos por las empresas, por la Academia Española y por la Asociación de Escritores y Artistas, eligiendo el Gobierno á los agraciados precisamente entre los que fueran incluídos en dichas propuestas.

Es de todas maneras inevitable el que estos comités cometan abusos y el que en el nombramiento de sus miembros, hágalo quienquiera, haya lamentables errores; pero siempre que se trata de nombramientos para cualquier cargo, ocurre lo propio, y si porque las instituciones y los hombres no son infalibles, ni se crearan las primeras ni se confiriera cargos á los segundos, la vida sería completamente imposible.

Tratándose de la cuestión presente, desde el momento en que se necesita que alguien examine las obras presentadas á los teatros, no puede evitarse que en este examen se cometan errores é injusticias, por muchas garantías que se adopten; pero esta no es razón que abone la conveniencia de que no haya comités oficiales ó semioficiales. Después de todo, por grandes que sean los errores que cometan estos comités, por dudas que ofrezca la capacidad de sus individuos, siempre habrá mayores garantías de acierto en el fallo de una colectividad compuesta de personas que tendrán, de seguro, alguna reputación literaria, que en el de un empresario ajeno á las letras, ó de un actor que ninguna autoridad tiene para juzgar el mérito de los autores.

Respecto á lo que dice el Sr. Ladevese en contra de los que llama *comités académicos*, paréceme extraño que persona tan ilustrada incurra en vulgaridad semejante. En primer lugar, yo no he pretendido que los comités se formen exclusivamente de académicos, sino de críticos y literatos conocidos y reputados; y en segundo, no alcanzo cuál sea el fundamento de lo que dice el Sr. Ladevese.

Yo no creo que todos los académicos y críticos hayan de ser *a fortiori* tan estacionarios como supone el Sr. Ladevese. Yo creo, por ejemplo, y refiriéndome á la Academia Española, que nada tienen de estacionarios Hartzenbusch, García Gutierrez, Campoamor, Tamayo, Canalejas, Valera, Castelar, Alarcón y otros muchos académicos que en el terreno de la literatura dramática y de la crítica antes han dado pruebas de atrevidos innovadores que de mantenedores inflexibles del convencionalismo retórico. Y además, ¿entiende el Sr. Ladevese que ganaría algo ese liberalismo teatral que defiende con confiar la censura á autores ó actores? Puesto que lo que más le preocupa es que esos comités académicos patrocinen unos géneros dramáticos en daño de otros, ¿supone que ese inconveniente se obviaría con confiar la censura á los autores ó á los actores? De ningún modo. Autores y actores tienen, como los críticos y los académicos, sus aficiones peculiares, con la diferencia de que éstos son menos entusiastas y fanáticos en defenderlas que lo que son aquéllos. Confíe el Sr. Ladevese la censura de las obras á un comité de autores, compuesto de realistas ó de románticos, y los resultados serán harto peores que si lo compone de académicos y críticos, que quizá no sean ni lo uno ni lo otro, ó de serlo, no trabajan *pro domo sua* al dictar su fallo. Supone el Sr. Ladevese que si yo fuera censor y él me trajera una obra, saldría malparada de mis manos, porque yo la consideraría como un engendro romántico. ¡Qué error! Si la obra era mala (y no lo sería de seguro) no se representaría, no por romántica, sino por detestable; y si era buena, aunque el género no me gusta, se pondría en escena, aunque en ella hubiera quince asesinatos y diez y seis suicidios. En cambio, lleve el Sr. Ladevese una obra realista á un comité de autores románticos ó viceversa y ya verá lo que le pasa.

Hay además otra razón en abono de lo que llama mi con-

trincante *comités académicos*, y es que, por regla general, los autores dramáticos son los peores críticos, y los grandes críticos nunca son autores de primera fuerza, porque las funciones de crear y de juzgar difícilmente se reunen en un mismo sujeto. Si á esto se agrega lo fácilmente que se forman camarillas cuando á los autores corresponde la dirección de los teatros, lo apasionados que suelen ser por los géneros que cultivan y otras consideraciones análogas, es llano comprender que los comités que tanto asustan al Sr. Ladevese son preferibles á esos. Y sobre todo, cualquier cosa es preferible á lo que hoy sucede; cualquier cosa es preferible á someter las obras al juicio de los actores y los empresarios.

Veamos ahora qué valor tienen las objeciones que dirige el Sr. Ladevese á mi proyecto de teatro oficial.

Comienza el Sr. Ladevese proponiendo un medio para establecer un teatro nacional, el cual consiste en la «cesión gratuita, por término de un año, del teatro Español, en favor de la empresa que, en riguroso concurso, presentase la mejor compañía, tuviese en su poder el mayor número de obras de distinguidos autores, y se comprometiese á solemnizar los natalicios de los grandes poetas y dar á conocer, durante la temporada, á tres autores nuevos.» Añade el Sr. Ladevese que sería obligación de esta empresa «hacer de toda obra que se estrenase doble reparto de papeles (como sucede en el *Theatre Francais)* y no retirar ninguna obra nueva del cartel mientras cubra gastos.»

No me parece del todo mal esta proposición; refiérese principalmente al modo de arrendar el teatro, y en este punto indiqué ya que podía hacerse de varias maneras. Ningún inconveniente serio hallo en que se hiciera lo que propone el Sr. Ladevese, siempre que, con arreglo á mi proyecto, quedara á cargo de los funcionarios designados por el Gobierno la dirección literaria del coliseo, que es lo importante.

Pero ese concurso que propone el Sr. Ladevese necesitaría jueces; y aquí se encontraría de nuevo mi ilustrado contrincante con su *bete noire*, con la censura oficial, con los terribles «comités académicos.» ¿Ha pensado en ello el Sr. Ladevese? ¿Lo admite desde luego y sin repugnancia?

De todas maneras, el proyecto del Sr. Ladevese no evita

la intervención del Gobierno; porque siempre quedará en pie la cuestión de admisión de obras, cuando menos, pues ese Gobierno que concede gratis un teatro no puede dejar la dirección de éste al arbitrio de la empresa; no puede, sobre todo, dejar de garantizar los intereses de los autores. Y cuenta que yo no llegaría, como el Sr. Ladevese, á imponer á esa empresa la tiránica prescripción de que diera á conocer durante la temporada tres autores nuevos, porque eso no puede depender de la voluntad de nadie, y si en la temporada no aparecen (cosa muy posible) tres autores que merezcan ser conocidos, no hay derecho para exigir á la empresa que los invente.

Pero la cuestión de admisión de obras, esa cuestión que se obstina en no resolver el Sr. Ladevese, surge al punto, y con mayor razón tratándose de una empresa privilegiada, á la cual ha de exigir el Gobierno grandes garantías, no sólo las que aquélla ha prestado mediante el concurso, sino garantías para lo porvenir que eviten los abusos tan fácilmente engendrados por el privelegio. De donde resulta que la solución del Sr. Ladevese nada resuelve, pues deja en pie la dificultad más importante; sin que esto quiera decir que no sea aceptable por lo que hace al modo de arrendar el teatro, mas no por lo que respecta á la dirección literaria de los espectáculos, que ha de ser precisamente tal como lo he propuesto.

A seguida de estas consideraciones, preséntase á la acalorada fantasía del Sr. Ladevese la imagen del teatro español dirigido por los delegados del Gobierno. ¡Válame Dios y qué famoso cuadro ha trazado de él el Sr. Ladevese! El octavo círculo del infierno del Dante es una imagen descolorida al lado de la espantosa pintura que del teatro oficial hace mi distinguido contrincante: *tribunal inquisitorial y parcialísimo; Aristarcos indigestos; coliseo convertido en cátedra de caducos eruditos y avinagrados críticos, encastillados en sus trasnochados sofismas;* todos estos horrores y otros más se encierran en ese cuadro espeluznante que harto revela las aficiones románticas del Sr. Ladevese.

Y todo ¿por qué? Porque el Sr. Ladevese se ha empeñado en que la creación del teatro nacional tiene por objeto crear un *vergonzante refugio* para una escuela literaria

tan pobre, tibia é impotente en el fondo, como retórica, atildada y correcta en la forma; escuela *moribunda cuyas producciones, sin originalidad, sin valor y sin genio, jamás logran vivir ante el público dos noches consecutivas, teniendo que resignarse á aparecer impresas precedidas de prólogos críticos, llenos de lamentaciones en que se saca á cuento el depravado gusto del público.*

¿A qué escuela se refiere el Sr. Ladevese? A juzgar por la pintura que hace, parece referirse á la antigua escuela clásica de Moratín, pues no creo que los caracteres que asigna á esa escuela puedan aplicarse al realismo moderno. Si he acertado, confieso que no adivino qué se propone el Sr. Ladevese con decir esas cosas, pues no conozco á nadie, absolutamente á nadie, que sea partidario de la escuela clásica, única á que convienen las descripciones del Sr. Ladevese.

No, Sr. Ladevese. Los que desean que haya un teatro oficial no lo hacen en odio á ninguna escuela determinada, sino con el intento de evitar los graves daños que aquejan á la escena, por culpa de las empresas y de los actores, y de dar garantías á los autores, harto perjudicados con el régimen actual. Los que así pensamos, nos proponemos únicamente que haya un teatro modelo, con una compañía completa y bien organizada; en el cual se pongan en escena las obras con el decoro debido, y no se abuse malamente de los autores; en el cual haya un tribunal respetable para juzgar las obras, que serán admitidas ó rechazadas, no por románticas ó clásicas, sino por ser buenas ó malas, no por gustar á tal ó cual actor, sino por tener condiciones para la representación. Queremos que se excluyan del teatro los mamarrachos y las obscenidades, y nada más; queremos que el teatro español sea la continuación de nuestras gloriosas tradiciones, y que en él se representen obras buenas, originales, y no malos arreglos del francés ó engendros absurdos y monstruosos. Eso es lo que queremos y nada más.

Una observación hace el Sr. Ladevese que no puedo dejar sin correctivo. Afirma el Sr. Ladevese que «siendo para el público toda clase de literatura, á él es á quien le toca elegir lo que sea más de su agrado,» y, refiriéndose á las obras del Sr. Echegaray, dice que podrán tener defectos, pero que el público ve en ellas calor y originalidad y las aplau

de; y añade que, en su juicio, no sería aprobada por un comité de académicos una obra que reuniera estas especialísimas condiciones.

La primera de estas dos afirmaciones es la negación del gusto y de la crítica, es la apología de la anarquía literaria más absoluta. Si el gusto del público, bueno ó malo, ha de ser soberano, si no ha de ser lícito educarlo ni corregirlo, si la máxima de Lope de Vega ha de ser el supremo criterio literario, desaparezca la crítica, suprímase toda regla, todo principio, todo criterio en materia artística, ciérrense todas las cátedras de literatura, arrójense al fuego todos los libros de estética y retórica, y entreguémonos á la deliciosa libertad de los salvajes. Si al público le gustan los Bufos, represéntese en el teatro Español *La bella Elena* y conmemórese el natalicio de Lope con *Giroflé-Giroflá;* si le agrada la literatura deshonesta, reprodúzcanse en el teatro las farsas hediondas de la antigua Roma; si quiere sólo contemplar horrores, eríjase en modelo de dramas insignes *El campanero de San Pablo*, y rompamos todos la inútil pluma, demos al olvido esas absurdas distinciones entre lo bello y lo feo, y convirtámonos en serviles cortesanos de un público envilecido y brutal. ¿Es posible que tales cosas diga el Sr. Ladevese?

No. El gusto del público es susceptible de educación. Los que de esta educación están encargados no pueden abandonarle á sus instintos; obligados están á acostumbrar su paladar á manjares selectos y apartarle de lo que es nocivo. El arte es algo más que un entretenimiento fútil; y ni sus sacerdotes pueden consentir en su perversión, ni los Gobiernos pueden tolerar que se le convierta en escuela de corrupción y de escándalo. Podrá en los teatros que del Gobierno no dependan representarse farsas absurdas, siempre que no ofendan á la pública honestidad; pero en un teatro modelo, sostenido por el Estado, no pueden representarse obras que no estén conformes con las reglas del buen gusto y los cánones inmutables de la belleza.

Por lo que hace á las obras del Sr. Echegaray, ninguna necesidad había de sacar su nombre á plaza, y menos dirigiéndose á mí, que, siendo poco afecto al género que cultiva, no le he escaseado mi aplauso cuando de él lo he juzgado merecedor. Yo creo, contra la opinión del Sr. Ladevese, que

todo comité de académicos que tuviera algún criterio aceptaría para la representación *La esposa del vengador* y *En el puño de la espada*, por más que en este último exigiría, no sin razón, que desapareciera cierto puñal que juega gran papel en el acto tercero; lo que sí dudo es que ese comité diera su visto bueno á *La última noche*.

Concluye su artículo el Sr. Ladevese citando, como argumento Hércules contra los teatros costeados por el Estado, lo acontecido en el Teatro Francés con motivo de la representación de los dramas de Víctor Hugo. El Teatro Francés, con efecto, se resistió á dar entrada á los dramas de Víctor Hugo, merced á las intrigas de los partidarios de la escuela clásica. De aquí deduce el Sr. Ladevese que los teatros oficiales son abominables.

No es esta la ocasión de juzgar á Víctor Hugo como autor dramático, ni de apreciar lo que había de legítimo y de exagerado también en la revolución literaria de que fué jefe; pero si se tiene en cuenta lo grave y trascendental de esa revolución y los apasionados debates que promovieron los dramas de Víctor Hugo, fuerza es convenir que alguna disculpa tuvo el Teatro Francés al no admitir desde luego lo que aun no había recibido la sanción del público. Cuando ésta se manifestó, el teatro abrió sus puertas á Víctor Hugo, pasando solamente dos años desde la representación del *Hernani* hasta la de *El Rey se divierte*, puesto en escena en el Teatro Francés en 1832.

Si el Teatro Francés hubiera sido el único, el hecho hubiera sido grave; pero habiendo otros teatros en que el nuevo género podía hacer sus pruebas, no procedía sin alguna cordura el teatro oficial al no admitir sin examen obras como las de Víctor Hugo. No siempre las cosas son buenas por ser nuevas, como juzgan los partidarios *á outrance* del progreso indefinido, y, á decir verdad, si Víctor Hugo prestó un servicio al arte abriéndole nuevos horizontes y rompiendo las ridículas trabas del clasicismo, no es menos cierto que sus obras dramáticas tienen mucho de grandiosas é inspiradas, pero mucho también de monstruosas y de absurdas.

Respecto á la prohibición de *El Rey se divierte*, harto sabe el Sr. Ladevese que no fué culpa del Teatro Francés, sino del Gobierno. Fundóse esta prohibición en motivos de

moralidad al parecer, y en motivos políticos en realidad, y un hecho semejante lo mismo pudo acontecer tratándose de un teatro oficial que de un teatro libre. Repetidas veces hemos visto prohibiciones análogas impuestas á teatros regidos por una empresa particular, y no hay razón, por tanto, para deducir de estos hechos argumentos contra la existencia de un teatro nacional.

Creo haber contestado á las objeciones del Sr. Ladevese, y espero saber cuál es su sistema en punto á la organización de comités de lectura, hasta qué punto cree que deben ser libres los teatros, qué garantías piensa que se han de conceder á los autores, y sobre todo, cuál debe ser, á su juicio, el destino del gusto y de la crítica, si el público ha de ser el soberano juez en materia de arte, y su fallo ha de respetarse por todos, y sus gustos por todos halagados y servidos, siquiera se inspire al aplaudir en groseros instintos ó depravadas pasiones.

EL TEATRO ESPAÑOL.*

Recientemente se ha debatido en el Ayuntamiento de Madrid la cuestión de si debe permitirse en el teatro Español la representación de obras traducidas, sosteniendo algunos concejales que, estando destinado dicho teatro á la protección y cultivo de nuestras letras, no deben presentarse en él obras extranjeras, y reclamando otros una excepción á favor de las traducciones que, tanto por la nombradía de la obra traducida, como por el mérito y reputación del traductor, puedan merecer el título de clásicas.

Este debate, como otros análogos que de seguro surgirán en el seno de nuestra Corporación municipal, se debe á la falta de previsión y de criterio fijo con que se ha procedido, desde hace mucho tiempo, en todas las cuestiones referentes al coliseo de la calle del Príncipe, cuyo verdadero destino aun no es conocido, á lo que parece, por los que están encargados de su organización y régimen.

Repetimos hoy lo que sostenemos de mucho tiempo atrás. O el teatro Español no vale ni significa nada, y en tal caso el Ayuntamiento debe desprenderse de él; ó ha de cumplir entre nosotros la misión que realiza el Teatro Francés; ó ha de ser un teatro como otro cualquiera, entregado á la libre iniciativa individual; ó ha de ser un teatro clásico, depositario de nuestras glorias y tradiciones dramáticas, depositario del buen gusto, modelo ofrecido á todos los restantes coliseos para que lo imiten, templo verdadero del arte escénico.

---

* Publicado en la Revista *La Academia* el año 1877.

La necesidad de una institución de este género es de tal modo evidente, que fuera inútil demostrarla. El desconcierto que reina en nuestra escena; la perversión creciente del gusto del público; la anarquía que impera en autores y actores; todas las causas, en suma, que contribuyen á la decadencia de nuestro teatro, y que repetidas veces hemos expuesto, demandan imperiosamente la existencia de un teatro modelo, donde no tengan entrada la extravagancia, el absurdo, la inmoralidad y el mal gusto, y donde se rinda incesante culto á los grandes principios y á las gloriosas tradiciones del arte dramático nacional.

Que la iniciativa individual es impotente para formarlo, lo prueba cumplidamente la experiencia. Atentos únicamente (como es natural) á sus intereses particulares, los empresarios cuidan ante todo de halagar el gusto del público, aunque sea con daño del arte; y si son actores, todo lo sacrifican á su vanidad personal. El empresario puramente industrial prefiere las comedias de magia y de espectáculo, los sainetes bufos, y si es preciso los gimnastas, á las obras dramáticas de verdadero mérito, porque así sirve mejor á sus propios intereses; y si por ventura no se conduce de esta suerte, su ignorancia en materia artística le hace cometer todo género de errores en la elección de las obras, ó lo que es peor, rodearse de un grupo de poetas privilegiados que monopolizan el teatro, excluyendo quizá á verdaderas notabilidades, y cerrando las puertas á la juventud. El empresario actor pone en escena únicamente las obras acomodadas á sus facultades y que le ofrecen ocasiones para obtener el aplauso, logrando no pocas veces, por tal camino, imponer al público y á los autores un género determinado, acaso contrario á las verdaderas necesidades del teatro. La historia de estos últimos años prueba de una manera evidente la verdad de lo que aquí decimos.

Pero si la iniciativa individual es impotente, no lo es menos la acción de las colectividades. Harto lo prueban los infructuosos ensayos hechos en este mismo año para constituir la Asociación de autores y artistas dramáticos que proyectó el Sr. Roca. La incompatibilidad entre actores y poetas púsose entonces de relieve, no menos que la falta de confraternidad entre los individuos de cada uno de ambos grupos. Revelóse, además, la carencia de medios materiales

de acción de que tales asociaciones pueden disponer, y se vió bien claramente que les era forzoso, para conseguir sus propósitos, acudir en demanda de protección al Estado.

Ahora bien: cuando la iniciativa individual y la social son impotentes para cumplir fines importantes de la actividad humana y para crear instituciones en que se informen dichos fines, es indudable (á menos de caer en el estéril y anárquico individualismo de la escuela economista) que el Estado debe acudir á llenar ese vacío, como institución encargada, por tiempo, de una acción tutelar en favor de los fines é instituciones que aun carecen de vida propia. Al Estado, pues, corresponde la organización de nuestro teatro nacional.

Dueño el Ayuntamiento del coliseo de la calle del Príncipe, tan renombrado por su gloriosa historia, obligado estaba, toda vez que poseía los elementos materiales de la empresa, á crear un verdadero teatro clásico que cumpliera los fines antes expuestos. Por desgracia, los buenos propósitos del Ayuntamiento y su indudable amor al teatro nacional, ni se han realizado ni se realizarán, por no haber acertado aquella Corporación con los medios de cumplirlos.

Debió el Ayuntamiento anteponer á todo los intereses del arte, y prescindiendo de subastas, entregar gratis el coliseo de que es dueño á la empresa que hiciera proposiciones más ventajosas para las letras. Debió, además, en el pliego de condiciones, señalar de un modo claro y preciso todas las garantías que exigía el interés de la escena, y reservarse la libertad de acción y el derecho de intervención en la marcha del teatro que eran necesarios para hacerlas efectivas. De esta suerte, no habría necesidad de discutir si caben ó no las traducciones en el teatro Español, ni había que temer la exhibición en dicho teatro de comedias de espectáculo que allí no debieran tener cabida, ó la representación de nuevas obras indignas del coliseo que tantos días de gloria ha dado á las letras españolas. Todo esto se evitaría con que se designasen taxativamente los géneros dramáticos que pueden cultivarse en el teatro Español, y con que hubiera en él una dirección artística bien organizada.

No dudamos del celo y buenos propósitos del actual empresario de dicho teatro y de los distinguidos actores que en él trabajan; pero permítasenos afirmar de nuevo que

tales cualidades no bastan para saber elegir con acierto las producciones que han de ponerse en escena. Es posible ser excelente actor, ó activo y discreto empresario, y carecer por completo de todas las condiciones de crítico que la elección de obras requiere; y es posible, por tanto, que con la mejor intención del mundo se profanen las tablas del teatro clásico con las producciones más absurdas y descabelladas.

Un comité de lectura, formado de personas competentes, de reconocida autoridad, ajenas á los compromisos y pasiones de autores y actores, y encargado del examen y admisión de las obras dramáticas, es de necesidad indispensable en el teatro Español. Y claro está que la designación de este comité no ha de corresponder al empresario, sino al Ayuntamiento, por razones que fácilmente se adivinan.

Harto sabemos cuántas y cuán necias preocupaciones se oponen á la existencia de tales comités; pero todas ellas significan poco ante la evidente necesidad de que los haya. Forzosamente ha de elegirse entre las innumerables obras que á las empresas se presentan; claro es que no han de hacer esta elección personas que no tienen autoridad para ello, ni han dado muestras de su capacidad en materia crítica; luego es indispensable que lo hagan los que tienen títulos suficientes para hacerlo.

Y no vale objetar que los comités incurran en errores é injusticias. Cosas son esas inseparables de todo juicio humano, é imposibles de evitar por tanto; pero ¿quién estará más expuesto á tales faltas: el que no entiende la materia de que juzga, ó el que ha dado repetidas pruebas de entenderla?

Respecto á la dirección artística, no es menester encomiar su conveniencia. Si las obras han de ponerse en escena con propiedad y decoro; si han de ensayarse con acierto; si los papeles se han de repartir con inteligencia, fuerza es que haya persona competente que de cuidados tan prolijos y delicados se encargue; y claro es que esta persona no ha de ser el empresario, que aparte de carecer casi siempre de las condiciones necesarias, harto tiene que hacer con la gestión administrativa del teatro, con lo que puede llamarse la parte de negocio, ni tampoco el primer actor, á las veces poco apto para tales funciones, y necesariamente distraído

por ellas de la que debe ser su ocupación exclusiva: estudiar sus papeles y dirigir la compañía.

En resumen: concesión gratis del teatro, sin otra carga que la conservación del local, gastos de alumbrado, decorado, etc.; pago de dependientes al empresario que presente mejor compañía; pliego de condiciones en que se determinen rigurosamente el género de espectáculos que han de darse en el teatro, los derechos que se han de reconocer y los deberes que se han de imponer á los autores y actores, con todo lo demás que contribuya al lustre de la escena; nombramiento de un director artístico y de un comité de lectura; intervención y vigilancia constantes, no sólo en la gestión administrativa, sino principalmente en la marcha artística del teatro: he aquí lo que el Ayuntamiento debe hacer para que el teatro Español responda al fin á que está destinado.

Pero esto no basta; es preciso, además, que no se represente en aquel teatro producción alguna que no sea digna de él; y he aquí donde ocurre la cuestión que indicamos al principio de este artículo y que ha sido objeto de los debates del Ayuntamiento.

En el teatro Español no debe representarse, á nuestro juicio, ninguna obra que no sea verdaderamente notable. Si ha de ser nuestro teatro clásico la escuela del buen gusto, el modelo que todos los restantes coliseos deban imitar, el cuidadoso conservador de los buenos principios y las gloriosas tradiciones artísticas, en él no ha de tener cabida nada que no sea selecto y acabado. Deberán cultivarse en él todos los géneros que legítimamente caben en el arte, todas las tendencias y escuelas que dentro del buen gusto y del sentido estético pueden manifestarse; pero habrán de excluirse las exageraciones, los absurdos y las chocarrerías. La tragedia, ora sea clásica, ora romántica, el drama moderno en todos sus matices, desde aquel que confina con lo trágico hasta el que se confunde con la comedia urbana; desde el drama de pasión y de efecto hasta el que encierra trascendentales enseñanzas ó se consagra al atento estudio y viva pintura de los caracteres; desde el que se inspira en la bella idealidad romántica hasta el que retrata en toda su verdad la vida real; la comedia urbana ó de sociedad que traza con delicado colorido el cuadro de las costumbres

contemporáneas ó recrea con bien concertada é ingeniosa intriga; la que aspira á corregir los vicios sociales por medio de la sátira ó á deleitar el ánimo del lector con sazonados chistes y festivos incidentes; el sainete, el proverbio, la pieza cómica, siempre que se mantengan en los límites del decoro y del buen gusto, deben tener cabida en el clásico coliseo, de cuya escena sólo han de desterrarse las obras que son atentatorias á los preceptos del arte y al respeto que el público merece.

Claro está que el melodrama espeluznante de brocha gorda; el sainetín bufo y obsceno del género francés; la comedia *soi-dissant* realista que es sólo repugnante y antiartística exhibición de llagas y desnudeces sociales; las mal llamadas piezas cómicas hoy en boga, que á fuerza de absurdas inverosimilitudes, caricaturescos tipos, disparatados lances y soeces ó chocarreros chistes, arrancan carcajada grosera á un público estragado; las obras de magia y espectáculo en que el poema dramático se trueca en comentario de la decoración y el poeta en siervo del maquinista, y tantas y tantas otras monstruosidades que vemos diariamente en nuestros coliseos, habrán de quedar excluídas del teatro Español, donde no es lícita la excesiva indulgencia con que empresas y público acogen hoy los torpes esfuerzos de las medianías que profanan la escena.

Quizá semejantes limitaciones sean obstáculo para que en el teatro Español se ofrezcan al público muchas novedades, aunque, á decir verdad, si tales reformas se llevaran á cabo, acaso saldrían de su prolongado retraimiento los pocos dramáticos de primer orden que entre nosotros quedan, y trabajarían con mayor esmero los escasísimos actores noveles que hoy logran aplauso.

Al lado de las novedades que podría el teatro Español ofrecer al público, debería también utilizar el magnífico repertorio que nuestra rica dramática le ofrece. Además de nuestros clasicos—á quienes siempre había de rendir constante y respetuoso culto, no limitándose á los de primer orden, sino sacando del injusto olvido en que yacen á escritores tan notables como Guillén de Castro, Mira de Mescua, Vélez de Guevara, Solís, Cubillo, Montalván y otros muchos de indudable importancia,—tendrían legítima cabida en aquel coliseo las admirables comedias de Moratín, Bretón

de los Herreros y Ventura de la Vega, con las muy donosas de Rodriguez Rubí y Narciso Serra; el selecto repertorio de Hartzenbusch; los inspirados dramas de Zorrilla, García Gutiérrez, el Duque de Rivas, Gil de Zárate, Martinez de la Rosa, Florentino Sanz, y otros insignes representantes de la dirección romántica en sus diversos modos; las grandiosas concepciones en que Ayala y Tamayo manifiestan el alto y trascendental sentido de la escuela novísima; los delicados pensamientos de Eguílaz; las bien pensadas obras de Nuñez de Arce, y algunas otras que fuera prolijo enumerar y que forman un repertorio tan rico y notable, que pocos pueblos modernos pueden presentar otro que con él compita.

Respecto á las traducciones, entendemos que dentro de ciertos límites pueden tener acceso en el teatro Español. Cierto que, como indicó uno de los concejales que en este asunto se han ocupado en el Ayuntamiento, el verdadero objeto de aquel coliseo es proteger la literatura nacional; pero no menos cierto que el arte es, á la vez que nacional, cosmopolita, que el genio no tiene patria, y que á la educación del público, de los poetas y de los actores puede prestar notable servicio la representación de las producciones clásicas del extranjero. ¿Quién se atrevería á excluir del teatro Español á Shakespeare y á Schíller, á Alfieri y Manzoni, á Goldoni y Almeida Garret, á Víctor Hugo y á Alfredo de Musset?

Pero á estos grandes modelos, cuya reputación excede los límites de su nacionalidad, habría de limitarse el privilegio. Nada de traducciones infieles de obras baladíes, malamente arregladas (ó mejor desarregladas) por escritores sin criterio; las traducciones habrían de ser fidelísimas, perfectas bajo el punto de vista literario, dignas en suma, de la obra traducida; y caso de ser arreglos, habrían de asemejarse á los que de las obras de Moliere hicieron con tan rara perfección Moratín y Marchena. Sólo bajo estas rigurosas condiciones podrían admitirse en el teatro Español obras traducidas; de otra suerte, pronto se convertirá aquel coliseo en exhibición deplorable de monstruosidades francesas malamente arregladas y acaso vertidas en perverso castellano.

Si esto no se hace, si no se piensa seriamente en que haya un santuario en que se rinda al arte verdadero culto y que sea á la vez un modelo, una escuela de buen gusto y un fre-

no contra la corrupción y la decadencia que nos amenaza, fuerza será resignarse á la total (aunque sin duda transitoria) ruina de nuestro teatro. Pero si, teniendo el Ayuntamiento conciencia de su deber, se decide seriamente á organizar el teatro Español, acaso luzcan para la escena mejores días; porque los males que sufre no tanto proceden de la ineptitud de escritores y artistas, como del espíritu anárquico é indisciplinado que en todos alienta, y de la falta de una institución bien organizada y de carácter permanente que sea al modo de faro luminoso en medio de la confusión general y del deplorable desconcierto que con absoluto imperio reinan hoy en la escena española.

LA ORGANIZACIÓN DEL TEATRO ESPAÑOL. *

I.

Mucho tiempo hace que es objeto de la atención de cuantos se interesan por el porvenir de las letras españolas la cuestión á que se refiere el presente artículo; pero nunca con tanto calor se había agitado, ni carácter tan práctico había revestido como en los momentos actuales. Parece que á las ideas van á reemplazar ya los hechos; que después de haberse discutido el asunto en todas sus fases, ha llegado la hora de la acción; y en tales circunstancias, deber es de todos los que por cuestiones tan vitales nos interesamos, manifestar lealmente nuestros pensamientos, no limitándonos á consideraciones de carácter teórico, sino proponiendo soluciones prácticas.

Que la organización actual de nuestros teatros requiere reforma; que en la esfera del arte dramático se advierte un vivo malestar; que este arte atraviesa un período de decadencia y sufre males que demandan pronto remedio, es cosa que ya puede considerarse como evidente. La agitación producida en estos días en la prensa; el proyecto de asociación de escritores y artistas dramáticos concebido por el Sr. Roca y aceptado con entusiasmo por gran número de los primeros, son pruebas concluyentes de que

* Publicado en la *Revista Contemporánea* el mes de abril de 1877.

no estaban en lo cierto los que el año pasado trataban de pesimistas á los que afirmábamos que el teatro se hallaba en decadencia, y sostenían que nos hallábamos en el mejor de los mundos posibles, y que si algún leve mal había, corregiríase rápida y eficazmente con esa panacea que se llama libertad.

Aun recordamos la cruzada que se levantó contra nosotros cuando, después de largas campañas periodísticas, creimos llegado el caso de poner de relieve los graves males que al teatro aquejan, la decadencia en que se precipita, los defectos de su organización y los abusos enormes que en él se cometen. En la prensa y en el Ateneo se levantó contra nosotros ruidosa protesta á nombre de un optimismo digno del doctor Panglóss, y cuando, después de señalado el mal (en *La Ilustración Española y Americana*) propusimos el remedio, los malhadados artículos que dedicamos á este asunto en *El Globo* nos valieron una excomunión mayor por parte de los que entienden que la libertad consiste en que cada cual haga lo que bien le plazca, que el Estado no es más que un gigantesco agente de orden público, y que es muy conveniente que todas las instituciones se arruinen, todos los intereses sociales se pierdan y todos los fines humanos perezcan en el abandono, para que la libertad pasee en carro triunfal por medio de los escombros. Hasta los mismos conservadores clamaron en pro de la libertad del arte, y hombre hubo que de buen grado no dejara periódico con vida ni capilla protestante en pie, que puso el grito en el cielo al saber que se quería despojar á los autores dramáticos del derecho individual de morirse de hambre, dando á ese monstruoso y absorbente Estado, que los economistas pintan con tan negros colores, la debida intervención en la vida del teatro. Por fortuna para nosotros, conocemos muy bien el país en que vivimos, y seguros de que no pasarían muchos meses sin que la opinión cambiase, nos resignamos con nuestra derrota y guardamos el silencio que las circunstancias nos imponían.

Y con efecto, la libertad dió sus naturales resultados. Llegó el año cómico, y los males tantas veces señalados continuaron aumentando. Asegúrase que autores insignes y reputadísimos vieron dormir sus obras en el fondo de la gaveta de los directores de escena, mientras se representa-

ban los más abominables mamarrachos; continuó el retraimiento forzado de los autores que no quieren mendigar la benevolencia de quien no es capaz de juzgarlos; los actores impusieron contratas inconcebibles, que son el *delírium tremens* del orgullo y el entronizamiento de la más insoportable tiranía; y de tal suerte arreciaron los males que al teatro aquejan, que al cabo la antigua cuestión, aplazada pero no resuelta, renació con más fuerza que el año anterior; pues ya no se trataba de quejas y lamentaciones, sino de resoluciones radicales y justas.

Entonces uno de nuestros más notables autores dramáticos disfrazóse (según su costumbre) bajo un pseudónimo, y con la firma de *Alberto Sanabria y Puig*, lanzó al público un folleto que causó verdadera sensación; terció luego en el asunto el antiguo empresario del teatro Español D. Miguel Vicente Roca, prometiendo dar una solución práctica al problema; habló á nombre de los actores el Sr. D. Manuel Catalina; y por último, cumpliendo el Sr. Roca sus promesas, publicó un proyecto de estatutos para formar una asociación de autores y artistas dramáticos bajo el título de *El Teatro Español*, obtuvo adhesiones de muy importantes dramaturgos, celebró un banquete para estrechar los lazos de la naciente asociación, y todo anuncia que está dispuesto á llevar á cabo su pensamiento con prodigiosa actividad.

He aquí el estado de la cuestión. ¿Qué les parece á los optimistas? Si tan próspero está el teatro, ¿cómo se explica agitación tan extraordinaria? Si la libertad es tan maravilloso y eficaz recurso, ¿cómo después de tantos años de libertad, los que verdaderamente están interesados en estos asuntos y de ellos entienden, claman por una intervención del Estado, tal que á nosotros mismos nos parece excesiva? ¡Ah! es menester dejarse de ilusiones optimistas y de liberalismos de mal género. El mal es cierto y exige pronto y radical remedio. Lo que importa es que sepamos acertar al elegirlo.

Ha llegado, pues, la hora de la acción, y por lo tanto, en el terreno de la práctica, y sólo en él, debemos movernos. Firmes en este propósito, no saldremos de ese terreno en el presente artículo.

II.

No esperen, por tanto, nuestros lectores un examen completo de las causas de la decadencia de nuestro teatro. Tarea es esta que hemos desempeñado en varias ocasiones y no hemos de renovarla ahora. Y por cierto que ni un solo argumento de valía se ha opuesto á lo que hemos sostenido en esta materia.

Cuatro entidades distintas han contribuído á la decadencia del teatro: los autores, los actores, los empresarios y el público; y entre los males que á todos estos elementos se deben, muchos hay que ni tienen remedio inmediato ni pende su remedio (caso de tenerlo) de la voluntad de nadie. No nos hagamos ilusiones, por tanto, creyendo que con obtener la protección del Gobierno para nuestra escena ó creando asociaciones como la del Sr. Roca ú otras semejantes, habremos concluído con las causas más graves de la decadencia del teatro. Lo único que podrá hacerse por de pronto es remediar los abusos, errores é imperfecciones de su organización exterior y poner condiciones para que puedan remediarse males más hondos; pero creer que todo se arreglará en un día como por arte mágica, fuera candidez notoria.

La primera causa de la decadencia del teatro es que se escriben muy pocas comedias buenas, lo cual se debe á que los buenos autores están retraídos, y de los que trabajan, los unos son buenos, pero están extraviados, y los otros están extraviados y además son malos. Para esto no hay remedio posible. Ni el Gobierno, ni la asociación del señor Roca, ni nadie, pueden evitar que el único genio dramático que está en ejercicio (el Sr. Echegaray) se haya propuesto emplear sus poderosas facultades en llevar al arte dramático por caminos de perdición, y que entre los autores nuevos haya muchos estimables, pero ninguno que compita con los antiguos. Y este es precisamente el mayor de todos los

males y el que menos remedio tiene, porque de poco sirve organizar admirablemente el teatro si no hay obras buenas que representar.

Pero, se dirá, el mal se remediaría si salieran de su retraimiento los buenos autores, ya acreditados, y que parecen muy resueltos á dormir plácidamente sobre sus laureles ó vivir á la sombra del presupuesto. Es cierto. García Gutiérrez, Ayala, Tamayo, Rubí, Serra, Núñez de Arce... los que tantos días de gloria han dado á la escena, parece que ya no quieren acordarse de que existe teatro en España. Pero ¿á qué se debe este retraimiento? Quizá indagando sus causas, hallaremos el remedio al mal que lamentamos.

A nuestro juicio, además de la holgazanería incurable de muchos de esos insignes ingenios, las causas verdaderas de este retraimiento son las siguientes:

1.ª Que esos reputados autores no están dispuestos (y hacen muy bien en ello) á que por efecto de la detestable organización de las compañías, de las mezquinas rivalidades y el colosal orgullo de los actores, ninguna de sus obras se ejecute como es debido, ó tengan que escribirlas acomodándose á un reparto *de pie forzado*.

2.ª Que es muy difícil que un autor que en algo se estime someta sus obras al juicio infalible é inapelable de un actor ó de una actriz, por discretos que éstos sean, pues en la jerarquía artística nunca el autor estuvo por bajo del actor.

3.ª Que no están esos autores tan mal avenidos con su tiempo y su dinero, que vayan á consagrar sus vigilias á escribir un drama que, por la indiferencia y mal gusto del público, su mal desempeño, ó la codicia de un empresario, haya de retirarse del cartel á los pocos días de su estreno, cobrando luego el autor sus derechos tarde, mal y nunca, como suele suceder.

Si estos y otros abusos se corrigieran; si al autor se le guardaran las debidas consideraciones; si se le dieran verdaderas garantías de que, á no ser por culpa suya, no había de ser perdido el fruto de sus afanes, es más que probable que la mayor parte de los autores retraídos volverían á la escena; que muchos jóvenes de mérito, que no pueden entrar en ella mientras no resuelvan el arduo problema de

empezar su carrera por su segunda obra, y tener reputación sin ser conocidos, entrarían en el teatro; y de esta suerte, si el mal que hemos señalado no se remediaba por completo, cuando menos disminuiría notablemente.

La segunda, y, á nuestro juicio, la mayor causa de la decadencia del teatro, está en los actores. Dejando á salvo las excepciones, cuanto contra ellos se diga es poco. Aparte de que, por lo general, trabajan de la peor manera posible, de que en España, salvo contadísimas excepciones, no hay actores que merezcan el nombre de tales, su empeño de ser á la vez actores, directores de escena y censores infalibles de todas las obras que á las empresas se presentan, su desmedido orgullo, sus rencillas y rivalidades, su pueril afán por esas categorías cuyo verdadero y legítimo valor no saben entender, sus exorbitantes exigencias, reveladas en contratas monstruosas, contribuyen tan poderosamente á la decadencia del teatro, que bien puede atribuírseles la parte mayor de responsabilidad en ella. Ellos, más que los autores, son los que corrompen el gusto del público, imponiéndole el género que mejor les place, y obligando á los autores á que lo cultiven, por el cómodo y sencillo procedimiento de no hacer obra alguna que á él no pertenezca. Ellos son los que hacen imposible que ninguna obra se presente como es debido; los que retraen del teatro á los autores de nota; los verdaderos causantes de los daños que deploramos.

En este punto, el remedio cabe, pero tampoco puede ser completo; pues si es posible cortar tamaños abusos, y poner coto á las pretensiones y exigencias de los actores, no lo es improvisar actores buenos, ni hacer que lo sean los actuales. Aquí, como en el caso anterior, sólo cabe remediar los males que pudiéramos llamar externos.

Respecto á los empresarios, el remedio será más fácil; sobre todo, no siendo actores. En cuanto al público, tampoco es muy difícil hacerle entrar por el buen camino. Que su gusto está corrompido, es cierto; pero todo paladar al que se sirven malos manjares, acaba por estragarse; y otro tanto le sucede al público. Si abandona los teatros de verso por acudir á las funciones de hora en los teatros-cafés, á la Opera, á la Zarzuela ó los Bufos, es porque los primeros sólo le ofrecen (salvo en rarísimas ocasiones) obras malas y

mal desempeñadas; y siendo así, hace perfectamente en no querer verlas. Hágase lo contrario, y su gusto volverá á regenerarse.

III.

Renunciemos, pues, á remedios radicales, y contentémonos con paliativos. Saquemos de su retraimiento á los autores buenos, alentemos á los nuevos, y esperemos á que la naturaleza se muestre en lo porvenir algo más pródiga en la creación de ingenios dramáticos. Pongamos coto á las demasías de los actores y los empresarios, y aguardemos con calma á que á los primeros reemplacen otros mejores, luchando contra los segundos, que difícilmente llegarán nunca á mejorar de condición. Si algo conseguimos, eso habremos ganado; por poco que sea, siempre aventajará á la intolerable situación presente. Y ante todo, ¿habrá que fiar el remedio únicamente á la acción individual, ó será preciso demandar el auxilio del Gobierno? Sabemos lo que vale y de lo que sirve el esfuerzo individual en España, y hasta dónde llega nuestro espíritu de asociación. No hay pueblo que guste tanto de asociarse como el español; pero ninguno hace menos después de asociado. Redactar veinte ó treinta reglamentos; nombrar un par de cientos de comisiones; crear una Junta numerosísima, para que quepan en ella todos los socios; hablar mucho; hacer poco; destrozarse entre sí; tirarse al poco tiempo los trastos á la cabeza, y, si á mal no viene, comerse bonitamente los fondos de la sociedad; he aquí la historia de la mayor parte de las asociaciones españolas. Lo menos malo que puede suceder es que no hagan nada; en cuanto á hacer algo de provecho, rara vez hay que esperarlo de ellas.

Pero, además, lo primero que necesita una asociación es capital, y en España para todo se encuentra dinero menos para las cosas útiles. Y no hay que decir lo que sucedería tratándose de una asociación de poetas, gentes que siempre se han distinguido por saber de oídas únicamente lo que es una moneda de cinco duros.

No es, pues, posible que la libre asociación haga nada eficaz en este asunto, á no ser en la forma que luego indicaremos. Y como quiera que siempre que se trata de la realización de fines sociales de importancia que, abandonados á sí mismos, son impotentes para organizarse, es deber del Estado prestar su activa cooperación para ello, como institución encargada de amparar á las que por sí solas no pueden vivir, sépase que si se quiere que tengamos teatro español y que se ponga algún remedio á los males que le aquejan, es de todo punto imprescindible acudir al Estado para que preste su eficaz apoyo á tan noble intento.

De sobra sabemos que estas opiniones levantarán ruidosas protestas en las filas individualistas. Nos importa poco. Hemos tenido siempre y tenemos á grandísima honra el llamarnos autoritarios y socialistas (en el buen sentido de la palabra); creemos que ha pasado la hora del individualismo, y contamos con la autoridad de todos los grandes escritores políticos contemporáneos (singularmente los alemanes) que tienen el mismo concepto del Estado que nosotros. Entendemos que el Estado no es sólo la institución que realiza el derecho, sino la suprema institución que, representando á la sociedad entera, rige exteriormente toda la vida social y presta eficaces condiciones y medios de desarrollo á todos los fines é instituciones humanas que han menester de su auxilio. Por eso costea el culto, mantiene establecimientos de enseñanza, protege la agricultura, la industria y el comercio; y por eso pedimos para el arte, tanto ó más desvalido que esos fines, la misma protección de que ellos disfrutan. Y por otra parte, si en España no impera, por fortuna, el principio individualista en materia alguna; si además el Estado protege á todas las artes y á todos los géneros literarios, ¿por qué la poesía dramática, que es la mejor de nuestras glorias, ha de ser la única excepción de la regla? El Estado, que costea exposiciones artísticas, mantiene museos y bibliotecas, adquiere libros de todo género y protege á la ópera italiana, está obligado á proteger á nuestro teatro nacional.

Queremos, pues, la intervención protectora del Estado: pero no nos negamos á que intervenga en este asunto la acción individual fortalecida por la asociación. Queremos que todo concurra al mismo fin, y aceptamos todo género de

auxilios, vengan de donde vengan, pero en primer término queremos el auxilio oficial, sin el cual serán ineficaces todos los esfuerzos que puedan hacerse.

Veamos ahora si en el primer conato de reforma práctica que se anuncia (que es el proyecto del Sr. Roca) se encuentra la solución deseada; y caso de no ser así, nos aventuraremos á proponer las que creemos más convenientes.

IV.

El pensamiento en que está inspirado el proyecto del señor Roca no puede ser mejor. Redúcese á formar una Asociación de escritores y artistas dramáticos de carácter cooperativo y encargada de reorganizar las compañías de actores y garantizar los legítimos derechos de los autores. Nada hay que decir contra este pensamiento: antes merece aplauso. Lo malo son ciertos detalles del proyecto, y sobre todo la forma en que se solicita la protección del Estado. Contamos entre los primeros algunos artículos de que nos ocuparemos á continuación.

Aplaudiendo sin reserva cuanto hace referencia á los derechos que se conceden á los autores, no podemos hacer lo mismo por lo que á los actores respecta. Qué triste opinión tenemos formada acerca de éstos, y cuán convencidos estamos de que es preciso poner coto á sus injustificadas exigencias, no hay para qué decirlo; pero somos ante todo amantes de la equidad, y no podemos aprobar la dura condición á que en el proyecto se les somete. Es más; creemos que esta dureza hará imposible la realización del pensamiento; pues es difícil que ningún actor que en algo se estime se someta á tales condiciones.

El odio á las *categorías* ha llevado al Sr. Roca al deplorable extremo de desconocer los principios más elementales de equidad al señalar á todos los actores asociados un sueldo igual. En hora buena que la categoría no se convierta en escudo de la vanidad y origen de insoportables exigencias;

pero ¿es posible desconocer que las categorías existen? El actor que tiene talento suficiente para desempeñar, por ejemplo, el papel de Segismundo en *La Vida es sueño*, ¿ha de tener igual categoría y sueldo que el que desempeña el de Astolfo en la misma obra? Tanto valdría organizar la administración pública señalando sueldo y categoría iguales á los Ministros y los escribientes, ¿Dónde está la equidad de acuerdo semejante? ¿Dónde su conveniencia? ¿Cómo se ha de exigir que se esmere en sus papeles el primer actor, condenado á ganar lo mismo que otros que con él no compiten en mérito?

Pero se dirá que los actores asociados no son más que catorce y forzosamente habrán de ser notabilidades. Pues aparte de que en ese ramo no hay catorce notabilidades en España, siempre resultará que no todas son iguales, que hay entre ellos indudables categorías y que esa igualdad de sueldo (como todas las igualdades) es en el fondo la más injusta é irritante desigualdad.

Respecto á las obligaciones de los autores asociados nada tenemos que decir, aunque nos parece algo fuerte el exigirles que en cada temporada presenten una obra nueva cuando menos, pues tal imposición fácilmente daría lugar á que escribieran á destajo obras de escaso mérito. Pero los deberes de los actores pecan por exceso como por defecto pecan sus derechos.

El deber de representar todo papel que se les reparta, dicho en términos tan absolutos, nos parece muy mal. Nuestros actores son tan malos en general, precisamente porque entre nosotros no existe (como en el extranjero) el régimen de las especialidades. Un actor que es á la vez galán, barba y gracioso, es imposible (á menos de ser un genio) que interprete debidamente papeles tan distintos. Cada actor tiene su cuerda especial en la que se distingue, y fuera de la cual no suele hacer más que tonterías. Por consiguiente, obligarle á hacer todo papel que se le reparta es someterle á una tiranía insoportable, si no se añade este límite: *dentro de sus especiales condiciones*.

Lo mismo decimos de la inhumana disposición de no pagar sueldo al actor cuando esté enfermo, asimilándole á un peón de albañil. Ni eso es caritativo ni decoroso, y tal condición, que convierte el sueldo de un artista en el sala-

rio de un obrero, y condena al actor á salud forzosa ó forzoso ayuno, no debe figurar en un proyecto serio. Tampoco nos parece bien la excesiva cantidad de las multas á que puede ser condenado el actor cuando falte á sus deberes, multas iguales ó superiores á las que el Código impone por gravísimos delitos. ¡Cuánta exageración! Nunca hemos de acertar los españoles á mantenernos en un término medio. Del actor sultán pasamos al actor ilota; de la anarquía teatral, al despotismo; siempre de extremo á extremo y de exageración á exageración.

Parécenos muy bien la existencia de un jurado que admita ó rechace las obras presentadas; pero muy mal que no se indique la composición de este jurado y se deje su nombramiento al libre arbitrio del director, sin limitación ni garantía de ninguna clase.

También nos parece muy mal que á los autores dramáticos no asociados se les impongan iguales deberes que á los asociados, no concediéndoles iguales derechos. Como en estos deberes entra el de no consentir que se represente ninguna obra suya en el teatro que no pertenezca á la Asociación, harto se advierte que esta disposición tiende á crear el más absorbente de los monopolios é impedir que existan otros teatros que los de la Asociación. En buen hora que los asociados se comprometan á eso; pero no hay derecho alguno á exigirlo á los que no lo son. El resultado práctico de todo esto sería hacer un teatro para uso exclusivo de un grupo de autores, que pronto se convertiría en camarilla insoportable.

Pero el punto grave de este proyecto se encuentra en su título x, que trata de los recursos, exenciones y privilegios que la Asociación piensa pedir al Estado y sin los cuales juzga imposible su constitución. El monopolio y el privilegio llevados hasta el delirio; he aquí en dos palabras lo que significa ese título x, engendro de una imaginación digna de un déspota del Oriente. Es imposible calcular hasta dónde llegarían los males del teatro si el Gobierno tuviera el fatal acuerdo de dar oídos á proposiciones tan monstruosas. Veámoslo.

El Sr. Roca no quiere subvención directa del Estado, porque dice que no le parece bien que el teatro viva á costa de lo que el pueblo *tributa*, sino de lo que *tira*. Esta

aparente generosidad oculta el sencillo propósito de establecer á favor de la Asociación una serie de monopolios y privilegios tales, que de hacerse efectivos acarrearían la ruina de todo teatro y todo espectáculo, excepto los suyos. Con efecto, el Sr. Roca no quiere más que lo siguiente:

1.° Que por todas las obras dramáticas *de dominio público*, representadas por empresas distintas de la Asociación, paguen á ésta iguales derechos que se pagan por las que tienen propietario. Es decir, que una empresa particular cobrará, para su provecho, un impuesto sobre cosas que no le pertenecen, y de entidades que de ella no dependen. ¿Cabe mayor absurdo y tiranía más insoportable?

2.° Que el Estado obligue á pagar exorbitantes licencias *por función* á todos los espectáculos, de cualquier género que sean, á excepción de los dramáticos y líricos españoles; licencias mensuales á los casinos, cafés, tertulias y todo establecimiento en que se juegue; licencias por función á toda empresa que dé corridas de toros, toretes, vacas y novillos. El importe de estas licencias se entregará al Sr. Roca, que vigilará la recaudación y gozará de iguales privilegios que la de los pagos que se hacen á la Hacienda por cualquier concepto.

No cabe más. El Estado imponiendo contribuciones arbitrarias y exorbitantes, para regalárselas á una Asociación particular que disfruta los mismos derechos que él; todos los espectáculos sometidos á la condición de tributarios de esta Asociación; una especie de Estado artístico dentro del Estado, con un soberano (el Sr. Roca) no menos poderoso que el Rey; he aquí la concepción admirable con que se quiere regenerar el teatro. Basta exponerla para mostrar todo lo que hay de absurdo en ella, y creeríamos ofender al Gobierno con sospechar siquiera que ni por un momento atienda á tales pretensiones.

Pero esto no le basta á la Asociación, y después de pedir el arrendamiento gratuito de los teatros que posee el Estado (lo cual nos parece bien), añadiendo que ha de ser perpetuo y sin condición ni garantía de ningún género (lo cual nos parece mal), pide el absurdo privilegio de que sean sus teatros los únicos que puedan representar obras del teatro antiguo, y el pueril derecho de usar como timbre, sello y

divisa el escudo de armas de la nación, que no podrá usar ningún otro teatro, á excepción del Real.

Nada más pide la Asociación, y es lástima, en verdad, pues siguiendo por tal camino, debió pedir la luna para iluminar sus coliseos.

Creemos que con lo dicho basta para mostrar lo monstruoso é impracticable del proyecto del Sr. Roca, así como lo que hay en él de bueno y plausible.

No ha de ser, pues, por ese camino por donde ha de venir la apetecida reforma. Veamos si por otros medios pudiera corregirse, y no se asusten los liberales individualistas de lo que vamos á proponer, pues como pueden ver, tales van las cosas, que aquel nuestro autoritarismo, que tanto les asustó el año pasado, todavía ha de parecerles muy liberal al lado de proyectos como el que acabamos de exponer.

V.

En el estado actual de la cuestión que nos ocupa, entendemos que para lograr resultados eficaces es fuerza apelar á dos recursos: la libre asociación y la protección del Estado. En tal sentido nos parecería conveniente que la asociación proyectada por el Sr. Roca se llevará á cabo introduciendo en sus estatutos las reformas que hemos indicado, y sin las cuales son impracticables, y renunciando á pedir al Gobierno monstruosas exenciones, privilegios y recursos.

Si por ventura esta asociación no pudiera constituirse, deberían formarse dos asociaciones ó ligas; la de los empresarios contra los actores, y la de los autores contra éstos y aquéllos. Debieran los empresarios asociados negarse á admitir las exigencias intolerables de los actores y obligarles á conformarse con las condiciones *razonables* que el proyecto del Sr. Roca les impone; y hecho esto, los actores, sitiados por hambre, habrían de rendirse. En cuanto á los autores coligados, habrían de comprometerse:

1.° A no presentar obra alguna ni tolerar la representación de las que son propiedad suya, en ningún teatro cuya

empresa no les reconociera y garantizara los derechos que les otorga el proyecto del Sr. Roca.

2.° A no someter sus obras al juicio de ningún actor ni empresario, sino sólo al de un jurado respetable y competente.

3.° A no tolerar exigencia ni imposición alguna de ningún empresario ni actor.

Si la unión para estos fines sabía conservarse, el resultado sería seguro. Así como los empresarios coligados pueden imponerse á los actores cerrándoles las puertas del teatro si no son razonables, los autores pueden hacer lo mismo, dejando sin repertorio á las empresas. Es ésta una lucha por la existencia en que el triunfo es del más fuerte, y el más fuerte (si sabe tener conciencia de su fuerza, ejercitarla con brío y centuplicarla por la asociación) es el autor, sin el cual no hay teatro posible. Una huelga general de autores sería de un efecto seguro é inmediato.

Respecto á la intervención protectora del Estado, puede manifestarse de varios modos.

Uno de ellos sería conceder gratuitamente los teatros de que es poseedor á las empresas que se comprometiesen á lo siguiente:

1.° Presentar un cuadro completo de actores bien organizado; un buen director de compañía y otro de escena, que no fueran actores, y un jurado competente para admitir ó rechazar obras, compuesto de personas que no fueran actores, autores ni empresarios (aunque el empresario y los directores de escena y compañía pudieran tener en él voz, pero no voto).

2.° Comprometerse á reconocer á los autores los derechos y á imponer á los actores los deberes *razonables* que consigna el proyecto del Sr. Roca.

3.° Comprometerse á dar cada temporada un número determinado de obras nuevas y originales, cierto número de obras del teatro clásico y alguna notable del repertorio moderno, no representando traducciones (á no ser de obras verdaderamente clásicas), piezas bufas, comedias de espectáculo, bailes escénicos ni exhibiciones antiartísticas como alguna que acaba de presentarse en el teatro Español.

La falta de cumplimiento de estas condiciones produciría la rescisión del contrato.

Si la situación económica lo permitiera, debería el Gobierno subvencionar además á la empresa que se encargara del teatro Español.

Otro sistema protector sería establecer el Gobierno en el teatro Español un teatro oficial á la manera del Francés en las siguientes condiciones:

1.ª Que todas las obras que en él se representaran fueran originales y españolas.

2.ª Que en él se dieran obras trágicas, dramáticas y cómicas, tanto nuevas como de los repertorios clásicos, antiguo y moderno.

3.ª Que no se diera espectáculo que no fuera dramático, á no ser baile nacional.

4.ª Que en materia de derechos de los autores y obligaciones de los actores se siguieran los preceptos *razonables* que hay en el proyecto del Sr. Roca.

5.ª Que el teatro estuviera gobernado por una junta directiva compuesta de un director general, encargado de la gestión administrativa y ecónomica y auxiliado por un contador, un tesorero y demás funcionarios que fueran indispensables; de un director de compañía que no fuese actor; de un director de escena con iguales condiciones; de un jurado compuesto de tres individuos por lo menos y cinco á lo más, todos autorizados y competentes, pero que no fueran actores ni autores dramáticos, que acordaría acerca de la admisión ó no admisión de las obras, tomando parte con voz y sin voto en sus deliberaciones los directores de escena y compañía.

Así, pues: asociación del Sr. Roca realizada en términos razonables y posibles; liga de autores contra empresarios y actores, y de empresarios contra actores en su defecto; concesión gratuita de los teatros del Gobierno á las empresas, previas ciertas condiciones y garantías, ó establecimiento de un teatro oficial; he aquí las soluciones que juntas ó separadas podrían á nuestro juicio remediar, ó al menos paliar los graves males que á nuestra escena aquejan.

A los que en estos asuntos están interesados, y al público en general, las sometemos, dispuestos á defenderlas, y también á prestar la debida atención á las observaciones razonables que se nos hagan.

LA POESÍA PORTUGUESA CONTEMPORÁNEA. *

PARNASO PORTUGUEZ MODERNO, *precedido de um estudo da poesía moderna portugueza, por Theophilo Braga.— Lisboa*, 1877.

El erudito é infatigable escritor portugués Teófilo Braga, á quien se deben muchos y muy notables estudios sobre la literatura lusitana, acaba de publicar, con el título que encabeza estas líneas, una escogida colección de poesías de los mejores poetas líricos portugueses, brasileños y gallegos contemporáneos, precedida de un estudio sobre la moderna poesía del vecino reino, del imperio del Brasil, y de nuestras provincias gallegas, no sin razón identificadas, bajo el punto de vista literario, con los pueblos de raza portuguesa, por el distinguido profesor del curso superior de Letras de Lisboa. Treinta y nueve poetas portugueses, veintitres brasileños y tres gallegos (pues no puede considerarse como tal el Sr. Ruiz Aguilera, de quien incluye el Sr. Braga una composición traducida al dialecto de Galicia), forman esta escogida colección, en la que figuran nombres tan distinguidos como los de Almeida Garrett, Herculano, Castilho, Soares de Passos, Mendes Leal, Ribeiro, Joao de Deus, Anthero de Quental, Guerra Junqueiro, Gomes Leal, y otros ya conocidos en España.

Aunque una *Antología* de este género no es suficiente para que se puedan juzgar con acierto los poetas en ella

* Publicado en la revista *La Academia* el año 1878.

comprendidos, y de los cuales sólo dan á conocer semejantes libros un corto número de producciones, basta, sin embargo, para adquirir alguna idea del estado de la poesía lírica en la gente lusitana, que, ciertamente, ni escasea en buenos poetas, ni deja de ofrecer motivos bastantes para llamar la atención de la crítica.

Merécenla, sin duda, ese apartado imperio americano, ese oscuro y reducido reino europeo y esas arrinconadas é injustamente despreciadas provincias de nuestra patria, que encierran en su seno tantos y tan distinguidos poetas, y, en medio del abandono y del olvido, tan gallardamente contribuyen al esplendor del arte literario. Y no es menos digno de observación el movimiento social, político y religioso que se revela en las composiciones coleccionadas por el señor Braga, y que bien merece ser conocido en esta España, tan poco atenta á cuanto se refiere á los que, después de todo, son sus hermanos.

En el libro que nos ocupa tienen representación todos los géneros, tendencias y direcciones que hoy se señalan en el lirismo. Allí se halla la poesía puramente subjetiva, sentimental, apasionada y dominada por enfermiza melancolía ó por negro y pesimista escepticismo, tan característico de nuestros tiempos; allí los cantos entusiastas, inspirados por los grandes espectáculos de la naturaleza y de la historia ó por la perspectiva, aún lejana, de los nuevos ideales; allí la dolora campoamoriana, encubriendo bajo la juguetona ligereza de la forma su desoladora filosofía; allí la novísima poesía docente trocando en imagen poética las concepciones de la ciencia; allí la musa revolucionaria y socialista lanzando sangrientas sátiras contra la Iglesia, la aristocracia y la monarquía, ó entonando con furioso acento el canto de guerra de la demagogia; allí, por último, la musa erótica, cantando el amor, con melancólica dulzura y delicado sentimiento en la tierra portuguesa y en Galicia, con voluptuosa y refinada sensualidad bajo el ardiente cielo del Brasil. A esta rica variedad en los asuntos corresponde otra igual en las formas, que ofrecen, al lado de las que consagró la tradición clásica, otras muchas peculiares del pueblo lusitano, ó recientemente inventadas, y no siempre felices por cierto.

El más ligero examen basta para hallar en todas estas

composiciones una fundamental unidad y una variedad notoria. Lo mismo las que proceden de Portugal y de Galicia que las que provienen del Brasil, presentan una serie de caracteres comunes, que constituyen un verdadero aire de familia, y otra de cualidades especiales, que responden á la fisonomía propia de cada comarca, dentro de la unidad étnica lusitana. En todas se advierte un fondo común de pasión y de melancolía, que forma su verdadero carácter; todas son producto de una raza que une el apasionamiento de las gentes meridionales con el genio sombrío, soñador y melancólico de las razas del Norte. Principalmente en las poesías gallegas, la melancolía es la nota dominante. Bajo aquel cielo hermoso, á orillas de aquel mar agitado, en medio de aquella naturaleza tan bella como triste, la raza gallega, oscurecida, abandonada, menospreciada sin razón, se siente dominada por una pasión casi exclusiva: el amor á la patria gallega, la nostalgia del país natal, y una como somnolencia melancólica, que hasta en las poesías amorosas se revela. Sus cantos son el eco lastimero de un pueblo pobre, dulce, abandonado y triste, sin otro amor que el del terruño ni otro sentimiento que el que producen las brumas del cielo y las nieblas del alma.

La poesía portuguesa no ostenta con tanto relieve este carácter; pero no lo pierde por completo. Ese fondo de tristeza no falta en sus producciones; pero se mezcla con ímpetus de arrebatada pasión. Las quejas amorosas de Almeida Garrett, las románticas inspiraciones de Herculano, las sentidas doloras de la mayor parte de los poetas que en la colección del Sr. Braga figuran, confirman la verdad de nuestro aserto. Con leves excepciones, todos vibran la misma melancólica cuerda; todos recuerdan en sus cantos el lirismo alemán, lleno de brumas; todos también mezclan con esto los vuelos de la fantasía y los arrebatos de la pasión meridional.

Pero en Portugal se agitan sentimientos y aparecen ideales que todavía no han perturbado el sosegado suelo de Galicia. Por eso su poesía ofrece un carácter nuevo, que no hemos advertido en la gallega: el sentido revolucionario. En aquel país, tierra clásica en otros tiempos del absolutismo y la teocracia, se escuchan ya los rugidos de la tempestad revolucionaria, y estos rugidos tienen su eco en la poesía.

Allí también las nuevas direcciones de la ciencia van insinuándose, aunque lentamente; ya la oleada positivista invade el país que pocos años ha condenó al silencio á Herculano; y por eso la poesía docente y trascendental aparece unida en íntimo consorcio con la revolucionaria. He aquí una nota que distingue la poesía portuguesa de la gallega.

Fuerza es declararlo. Si en la poesía se refleja el estado de los pueblos, el libro que nos ocupa anuncia en Portugal la existencia de un furioso espíritu revolucionario. En pocas literaturas contemporáneas hemos hallado poesías que puedan compararse bajo este concepto á las que figuran en la colección del Sr. Braga, comenzando por las suyas propias, y siguiendo por las de Anthero de Quental, Augusto Lima, Guerra Junqueiro, Azevedo, Sousa Viterbo, Cándido de Figueiredo, Gomes Leal y Bettencourt Rodrígues. Todas las exageraciones, todos los furores de la demagogia socialista, todos los nobles entusiasmos de la democracia también, hierven en estos ardientes cantos, verdaderos gritos de guerra contra la organización social de la época presente.

A decir verdad, no todo es digno de plácemes en estos cantores de la nueva idea. Fácil es advertir, al estudiarlos, que la democracia portuguesa sigue los mismos pasos que la española siguiera en otros tiempos, que la filosofía hace otro tanto, y que el vecino reino se halla en un estado muy semejante al que nosotros hemos atravesado. Ni sus frecuentes relaciones con Inglaterra bastan, por lo visto, para apartarle de la fatal influencia francesa. La democracia apocalíptica y teatral de Víctor Hugo y de los adoradores del 93, el socialismo sentimental de Michelet, Eugenio Sue y el autor de *Los Miserables*, las vanas declamaciones de Quinet y Pelletán, las exageraciones y locuras de la secta jacobina; he aquí las fuentes en que beben su inspiración estos poetas. Un deísmo vulgar, un racionalismo clerófobo y apasionado; tales son también las doctrinas filosóficas que en sus producciones alientan. ¿Será ley fatal de las democracias latinas caer en constantes exageraciones y dar á la libertad el aspecto idealista, teatral y declamatorio, con mezcla de fanático y sanguinario, de que en mal hora la invistieron los hombres de la revolución francesa?

Al lado de estos furores revolucionarios (entre los cuales

hay cantos llenos de inspiración y de energía) figuran, en el volumen que nos ocupa, odas y cánticos de levantada entonación, sentidas é ingeniosas doloras, composiciones filosóficas de mérito, y poesías amorosas de incomparable delicadeza y ternura. Muchas de las *Folhas caídas* de Almeida Garrett; la desgarradora poesía *Mocidade e morte*, de Herculano; el tristísimo cuadro *Infancia e miseria*, de Augusto Lima; el grandioso canto *O firmamento*, de Soares de Passos; el de Alejandro Braga *Al sol;* el bello *Hymno a lua*, de Silva Ferraz; la sentida y preciosa poesía *A esmola do pobre*, de Julio Díniz (Gomes Coelho); el valiente *Ave, César*, de Mendes Leal; la hermosa composición *¡Morta!* de Tomás Ribeiro; la titulada *O prisioneiro*, de Teófilo Braga, y algunas otras que fuera prolijo enumerar, son verdaderas joyas, que hacen honor á la literatura del vecino reino.

Al pasar al Brasil la poesía portuguesa, adquiere nuevas cualidades, propias del nuevo suelo en que arraiga. La melancolía, la ternura, la delicadeza que distinguen á los cantos de la madre patria, sin perderse por completo, toman, bajo el sol de los trópicos, un nuevo aspecto, y se truecan en lánguido abandono y voluptuosa somnolencia. Aquella es ya la poesía criolla, rica en fantasía, abundosa en imágenes, rebosando voluptuosidad y sensualismo, y cantando ante todo y sobre todo los goces y las penas del amor. Exceptuando la composición *No dia do enterro de...*, de Alvares de Azevedo; *As duas escravas*, de Sousa Pinto; *A proteccao dos reis*, de Lucio de Mendonça, y la primorosa y sentida poesía de Quirino dos Santos *O filho da lavandeira*, todas las poesías brasileñas coleccionadas por el señor Braga cantan únicamente el amor en todas sus formas, con una mezcla verdaderamente encantadora de tristeza, ternura, languidez y voluptuosidad, que sólo se halla en los climas cálidos. Imposible sería citar las composiciones de este género que merecen mención, pues habría que enumerarlas todas. Solamente mencionaremos como las más bellas las de Alvares de Azevedo, Gonçalves Días, Casemiro de Abreu, Fagundes Varella, Castro Alves, Gonçalves Crespo, Vieira de Sousa y Días Carneiro. Singularmente las tituladas *Sonhando*, de Azevedo; *Amor é medo*, de Abreu; *Na rede*, del mismo, y *Estancias*, de Fagundes Varella, son por todo extremo deliciosas é inspiradas.

Nos falta espacio para examinar con la detención debida el erudito prólogo con que el Sr. Braga encabeza su libro, y sólo haremos acerca de él brevísimas indicaciones.

Comienza el Sr. Braga por afirmar que, después del movimiento filosófico positivista, la metafísica sólo puede vivir transformándose en poesía y expresando de esta suerte las diversas aspiraciones indefinidas del hombre; teoría que tiene, á no dudarlo, un fondo de verdad, pero que, exagerada, convertiría toda la poesía en un mero género didáctico. Cierto es que la metafísica, como ciencia, está llamada, si no á desaparecer, por lo menos á experimentar una transformación radical y profunda; pero no será la poesía la única que la sustituya. Podrá la poesía expresar indefinidos ideales, aspiraciones vagas y concepciones subjetivas, como siempre ha hecho; pero el papel que hasta ahora desempeñó la metafísica corresponderá de aquí en adelante á la religión, soberana absoluta, de hoy más, del vastísimo campo de lo incognoscible.

Sostiene después que la poesía portuguesa siempre estuvo separada del pueblo, siendo á la vez un medio de protesta revolucionaria, afirmación que prueba con numerosas y acertadas citas históricas, y pasa luego á exponer su estado presente.

La influencia del *Filintismo* y del *Elmanismo* fué prepotente en la poesía portuguesa durante los primeros años de este siglo, hasta que Almeida Garrett importó del extranjero el espíritu romántico, y reflejó en sus versos la tradición nacional y las aspiraciones modernas. Más tarde halló una de las más acabadas formas del lirismo contemporáneo en sus *Folhas caídas*, imitación evidente del amargo subjetivismo germánico que personifica Enrique Heine. Parécenos que en este movimiento regenerador debió conceder el Sr. Braga alguna parte á Herculano, representante distinguido del lirismo romántico y uno de los más excelsos vates portugueses.

La escuela de Coimbra, arcaica, bucólica, monárquico-cristiana á lo Chateaubriand, merece poca estimación del Sr. Braga, que sólo gusta de la segunda fase de esta escuela, personificada por el *Nuevo trovador*, y singularmente por Soares de Passos, á quien se debe, según el prologuista, el carácter melancólico, antes notado, del mo-

derno lirismo portugués. Joao de Deus, como poeta crítico, tuvo también gran influencia en los destinos de la nueva escuela, á la que denomina *indisciplinada* el Sr. Braga.

Krause, Pelletán, Quinet, Michelet, Vico, Hégel, Augusto Comte y Aimé Martín fueron, según el Sr. Braga, las fuentes en que se inspiraron los nuevos poetas. No era extraño, por tanto, que del estudio de tan heterogéneos escritores nacieran el sentimental socialismo y la apocalíptica filosofía de la historia, el desesperado pesimismo y la furiosa demagogia que alientan en esas poesías. Con este movimiento relaciona el Sr. Braga el desarrollo de la crítica é historia literarias, de la arqueología artística y de la lingüística. Bajo este aspecto, debe considerársele como altamente beneficioso para la cultura científica del reino portugués. ¿Lo será igualmente para la poesía? La anárquica confusión que ésta revela, la mala dirección social y política á que se somete, el exagerado realismo á que se inclina (como lo muestran las poesías de Guerra Junqueiro, por ejemplo), y el empeño de darle un exclusivo carácter docente y trascendental, nos hacen dudar del buen resultado de ese movimiento, que si bien ha producido cantos inspirados, engendra no pocos abortos, en que la belleza poética sólo parece destinada á ser la vestidura, no siempre hermosa, de añejas aspiraciones jacobinas y vacías concepciones pseudo-filosóficas.

La poesía lírica del Brasil encierra un gran hecho étnico, según el Sr. Braga. En ella, con efecto, reaparecen antiguas formas de la inspiración portuguesa, largo tiempo olvidadas en la madre patria, y renovadas con singular vigor por los colonos brasileños. Débese este fenómeno—que se revela principalmente en el amor apasionado y sensual que se nota, como antes dijimos, en el lirismo del Brasil—al cruzamiento de los colonos portugueses con las razas indígenas de aquella comarca.

La reaparición de la antigua *Serranilla* gallega es para el Sr. Braga síntoma evidente de esta transformación de la raza portuguesa que colonizó el Brasil. Los cantos populares brasileños, caracterizados en el fondo por su sentido apasionado y sensual, y en la forma por la existencia constante de un estribillo ó *ritornello*, nacieron, según el señor Braga, de la mezcla de la poesía portuguesa con la brasi-

eña indígena ó *tupí*, y demuestran un hecho de gran importancia: la unidad del lirismo meridional, que proviene de la unidad de la raza *turania* ó *turaniense*.

La semejanza y casi identidad de las formas primitivas, espontáneas y populares del lirismo en todos los pueblos meridionales de Europa; las afinidades entre estas formas, los himnos acádicos de la Asiria, los cantos populares chinos del *Chi-King*, los proverbios de Salomón y la poesía de los pueblos indígenas de América, son datos que el Sr. Braga pone á contribución para afirmar la existencia de una primitiva raza turania, cuya civilización fué heredada por aryas y semitas, y cuyas huellas se conservan aún en el arte, la literatura y las costumbres de los pueblos meridionales de Europa y los aborígenes de América. Copiosa erudición revela el Sr. Braga al desenvolver esta tesis, que no examinamos, porque, sobre faltarnos espacio, no tenemos opinión definitiva acerca de ella. Parécenos, sin embargo, algo problemática esa raza turania, hoy desterrada de la lingüística, donde realmente tuvo su origen; juzgamos difícil reducir á la unidad tipos étnicos y lingüísticos tan distintos como los que bajo esa denominación suelen comprenderse; y entendemos que ni las transformaciones observadas en la poesía brasileña, ni la semejanza entre los cantos populares de la Europa meridional exigían semejante teoría para ser explicadas. La influencia del medio ambiente y el cruzamiento con la raza indígena bastan para justificar la transformación del lirismo portugués al ser importado al Brasil; la unidad étnica y filológica de la gente latina son suficientes para explicar la semejanza de los primitivos cantos populares que de ella nos restan; y las afinidades entre estos cantos y los himnos acádicos, americanos y chinos, pueden también explicarse, sin admitir la raza turania, por la afinidad que naturalmente existe entre las manifestaciones primitivas de la inspiración poética. No quiere decir esto que neguemos la existencia de semejante raza; pero sí que no nos parece que existen los datos necesarios para afirmarla tan dogmáticamente como lo hace el señor Braga.

Consideraciones semejantes á las expuestas aduce este distinguido escritor para probar la unidad de la poesía gallega y de la portuguesa, cosa evidente á todas luces. Úni-

camente es de notar en el estudio que á aquélla consagra el empeño en mostrar las relaciones étnicas y filológicas que entre Galicia y Portugal existen, con el objeto, al parecer, de reivindicar nuestras provincias gallegas y soñar en la reconstitución de una nacionalidad lusitana, de que aquéllas habían de formar parte. Imposible parece que un talento tan claro como el Sr. Braga piense cosas tales que no pueden tomarse en serio. ¡Portugal anexionando nuestras provincias gallegas para formar una fantástica nación lusitana! Era lo último que nos quedaba que ver

---

LOS POETAS LÍRICOS MEJICANOS DE NUESTROS DÍAS. *

I.

Es un hecho tan evidente como lamentable que en España son poco ó nada conocidas las literaturas de nuestra raza, con excepción de la castellana. Salvo los eruditos de profesión, nadie se cuida entre nosotros de estudiar la literatura catalana, la galaico-portuguesa y las literaturas de ambas Américas. Singularmente éstas, son tan ignoradas de nosotros, como las del Japón ó de la China.

Débese este hecho deplorable á la falta de relaciones literarias con América, de la que todavía nos separan necias preocupaciones é infundados rencores, alimentados también, justo es decirlo, por los mismos americanos. Mientras no nos convenzamos unos y otros de que la fraternidad debe ser la base de nuestras relaciones; mientras no depongan ellos su infundada inquina contra la *tiránica* dominación española, y no demos nosotros al olvido que en otro tiempo fueron nuestros vasallos, no será posible ciertamente que existan entre América y España relaciones amistosas, que tan convenientes serían para uno y otro pueblo.

Mucho pudieran hacer en pro de este propósito nuestros Gobiernos respectivos, si por los medios poderosos de que disponen, promovieran y facilitaran estas relaciones. Tratados

* Publicado en el periódico ilustrado *El Liceo* el mes de enero de 1879.

de comercio, convenios postales, tratados sobre propiedad literaria, facilidades mutuas para la concesión de títulos profesionales y académicos, relaciones diplomáticas cordiales y amistosas deberían contribuir á tales fines y hacer posible la concordia fraternal de americanos y españoles. Por desgracia, no llevamos camino de lograrlo, por más que en ello hallaran provecho, no ya nuestros intereses morales, sino también los materiales.

La iniciativa individual puede hacer mucho, entre tanto, dando á conocer en América á los españoles y á los americanos en España. La publicación de biografías de hombres notables de ambos países y la de las más importantes producciones literarias y científicas que en éstos aparecen, prestarían un gran servicio, sobre todo en España, pues los americanos conocen mucho mejor nuestra vida intelectual que nosotros la suya.

En tal sentido, merecen caluroso aplauso los que á tan meritoria empresa se dedican, y por esto escribimos el presente artículo, destinado á dar á conocer la importante, aunque harto breve, colección de poesías líricas mejicanas de nuestros días, que acaba de dar á la estampa el señor don Enrique de Olavarría y Ferrari (1), á quien se deben también curiosos estudios sobre el arte literario en Méjico.

Sin duda que la colección del Sr. Olavarría es tan reducida, que apenas permite al lector formarse idea del mérito de los autores en ella comprendidos. Dos ó tres composiciones no bastan para conocer, y menos juzgar, á un poeta, máxime si se tiene en cuenta que no siempre el coleccionador ha tenido el acierto de publicar las que mejor idea pudieran dar de las dotes de los autores que en su obra figuran. Por otra parte, apenas hay poeta mediano de quien no puedan citarse algunas producciones buenas que, siendo una excepción en sus obras, le hagan parecer con mayores méritos de los que en realidad posee. Por tales razones, la crítica no puede formular juicio definitivo acerca de escritores tan imperfectamente conocidos, y el nuestro no lo será, por tanto; pero al menos habremos llamado la atención sobre una literatura hasta hoy ignorada, y quizá nuestro trabajo excite

(1) Publicada en la *Biblioteca Universal* de los señores Rivadeneyra y Pi.

á personas más competentes que nosotros á emprender más detenidos estud os sobre la materia que en el presente artículo desfloramos.

II.

Figuran en la colección del Sr. Olavarría producciones de veintinueve poetas, entre los cuales se cuentan tres poetisas (Isabel Prieto de Landázuri, Esther Tapia y Laura Méndez), y están representados en ella todos los géneros que comprende la poesía lírica. No hay entre estos poetas ninguno que con justicia puede apellidarse malo, ni tampoco ninguno que pueda considerarse como genio extraordinario y de primera fuerza.

Casi todas las escuelas líricas que existen entre nosotros están representadas en esta colección, exceptuando la que personifica el Sr. Campoamor, poco compatible acaso, por la severidad y desnudez de sus formas, con la pomposa y tropical fantasía de los americanos. La antigua escuela clásica, la romántica, la sevillana y aun la gongorina, son las predominantes, sin que falten algunas imitaciones de Bécquer y Víctor Hugo. La poesía naturalista descriptiva y la erótica, revestidas de brillantísimos colores; algunas composiciones patrióticas y legendarias, y no pocas producciones de intención filosófica, notables en general por la elevación del pensamiento, constituyen la mayor y mejor parte de la colección.

Por regla general, la forma es lo que vale más en estas poesías. Ora sigan sus autores las huellas de la escuela clásica; ora prefieran la riqueza y pompa de la sevillana; ora adopten las formas del romanticismo moderno, casi todos se distinguen por la exuberancia de su ardiente fantasía, acompañada no pocas veces de tierno, profundo ó enérgico y poderoso sentimiento. Con frecuencia, este lujo de formas perjudica á la corrección de las composiciones, ó hace incurrir á sus autores en ese vicio constante de nuestra poesía,

que se llama culteranismo; pero estos extravíos se compensan con los primores de muchas de estas obras, y sobre todo con la pureza, elegancia, severidad y armonía que caracterizan á las de aquellos que siguen fielmente las tradiciones de nuestra admirable escuela clásica.

Procedamos ahora al examen, necesariamente breve, de los distintos poetas que figuran en la colección.

Isabel Prieto de Landázuri es una de las pocas poetisas cuyas obras pueden leerse con agrado. Tierna y delicada, consagra sus inspiraciones, por lo general, al único objeto que la mujer puede cantar sin salirse de su esfera: á la familia. Su poesía titulada *Á mi hijo dando limosna*, aunque no exenta de defectos de forma, es una sentida y tierna inspiración, que no puede leerse sin encanto. No nos gusta tanto Isabel Prieto cuando pretende filosofar en su composición *Á una mariposa*, perdiéndose en los sueños de un vago y fantástico idealismo.

José Rosas se distingue por el sentimiento de que están impregnadas sus composiciones, pero no por su idea, que generalmente es pobre. El soneto *Á Laura* y la poesía *El valle de mi infancia*, correctamente escrita y llena de inspiración y melancólica ternura, son sus mejores producciones.

José María Vigil es un poeta muy frío y falto de inspiración. Revelan sus poesías un amargo escepticismo pesimista, expresado en forma demasiado prosaica para ser conmovedora. El Sr. Olavarría compara sin razón la forma de sus composiciones á la manera propia de Lope y Calderón. No tanto, Sr. Olavarría. De aquelllos preclaros ingenios á José María Vigil, hay toda la distancia que separa al verdadero poeta del frío y prosaico versificador.

Ignacio Ramírez es para el Sr. Olavarría una gran figura, en extremo semejante á Voltaire. No lo negamos; pero las composiciones que de él publica no confirman este juicio. Clásicas en su forma y muy bien pensadas, revelan un talento muy estimable, pero no de las proporciones que le asigna, fundado en datos que desconocemos, el autor de esta colección.

Mucho más vale *Manuel M. Flores*. Su inspiración arrebatada y brillantísima revela en él un verdadero poeta. No siempre es castizo ni correcto; con frecuencia tiene en poco

las leyes de la prosodia, y sus epítetos é imágenes merecen censura en no pocas ocasiones. Pero estos defectos se perdonan fácilmente, atendiendo al brío de su inspiración y á la riqueza de su fantasía tropical. El sentimiento amoroso, revestido de esa voluptuosidad ardiente, tan propia de la raza americana, es el principal objeto de sus apasionados y bellísimos cantos. Su *Eva* es una joya literaria. Sus *Hojas*, imitación evidente de las *Rimas* de Bécquer, merecen también, por lo melancólicas y sentidas, el aplauso de la crítica.

Agustín F. Cuenca es un verdadero discípulo de Góngora. El Sr. Olavarría afirma que se ha corregido de este defecto, pero no lo demuestran las composiciones que de él publica. Faltas de idea sus composiciones, pero fácilmente versificadas, no carecerían de mérito si no las afeara un gongorismo insoportable, que en nuestros tiempos no tiene disculpa. Y es lástima por cierto, pues no le faltan dotes de poeta, deplorablemente oscurecidas por el afán funesto de imitar á quien no puede considerarse como modelo digno de ser imitado.

Imitador de Víctor Hugo, participa *Justo Sierra* de los errores de aquel gran poeta, sin poseer sus cualidades. Oscuro, enigmático é incorrecto, pero no falto de idea é inspiración, Sierra sería un poeta de mérito, si no se obstinara en buscar á toda costa una originalidad que fácilmente degenera en extravagancia. ¿Por qué no sigue Sierra el buen camino trazado en sus *Playeras* y en el fragmento del poema dramático *Colón?* ¿A qué perder el tiempo en escribir jeroglíficos indescifrables y de mal gusto como su poesía *Dios?*

Manuel Peredo es un representante de la escuela clásica, algo frío, pero muy correcto, y no muy abundante en inspiración, á quien no es fácil juzgar por la única producción suya que publica el Sr. Olavarría.

Otro tanto podemos decir de *Guillermo Prieto*, cuya popularidad es grande, al decir del colector, pero cuyos méritos no brillan mucho en su composición *Ensueños*, que nada ofrece de particular.

José Peón Contreras es, según el Sr. Olavarría, un eminente poeta dramático, muy semejante á D. José Echegaray. *El Salto de Barrio-Nuevo*, única poesía lírica que de

él hallamos en esta colección, es una producción bien pensada y no mal escrita, pero que no anuncia un poeta lírico de grandes méritos. Verdad es que casi nunca los buenos dramáticos brillaron como líricos.

Juan de Dios Peza, muy conocido actualmente en nuestros círculos literarios, es un poeta muy estimable, que principalmente se distingue en el manejo de los endecasílabos. Su poesía *Mi padre* es una composición severa y sentida que merece elogio, como asimismo lo merece la titulada *Un Consejo de familia*, algo incorrecta, pero escrita con bastante gracia.

Juan B. Híjar y Haro, también conocido en España, es un médico, por rara singularidad dedicado al cultivo de la poesía más idealista y soñadora que imaginarse puede. Su inspiración es puramente romántica, y sus producciones se distinguen por la pompa y riqueza de la versificación, bastante parecida á la de Zorrilla. Hay mucha semejanza entre este poeta y el ya citado Manuel M. Flórez, aunque Híjar es menos arrebatado é impetuoso, y en cambio más melancólico y más subjetivo. Es, sin duda, uno de los mejores que figuran en la colección.

También ha vivido entre nosotros *Joaquín Gómez Vergara*, satírico eminente, según el Sr. Olavarría, y escritor de costumbres muy notable. Como poeta lírico, merece aplauso por la facilidad de su versificación, que harto se revela en su poesía *Mis montañas*. *En el panteón*, también publicada por el Sr. Olavarría, es una bella y sentida imitación del género becqueriano.

De *José Fernández* sólo hallamos en esta colección una elegía, *En la muerte del general Zaragoza*, de sabor clásico, robusta inspiración y enérgicos acentos, digna, en suma, del héroe á quien está dedicada y del patriótico sentimiento que en ella alienta.

De *Vicente Riva Palacio*, también conocido en España, inserta el Sr. Olavarría un soneto titulado *En el Escorial*, que hace honor á las dotes poéticas del actual Ministro de Fomento de la República Mejicana.

Manuel Acuña es quizá el más original de todos estos poetas. Estudiante de medicina que se arrebató la existencia en edad temprana á impulso de dolores ignorados, es Acuña tan vigoroso pensador como inspirado poeta. Su

poesía *Ante un cadáver*, escrita en robustos tercetos que recuerdan los de Núñez de Arce, es principalmente notable por estar inspirada en las doctrinas del moderno materialismo, que, por lo visto, no es tan incompatible con la poesía como generalmente se piensa, toda vez que puede inspirar acentos tan enérgicos y sonoros como los que brotan de la lira de Acuña.

En respuesta á esta producción, escribió *Francisco G. Cosmes*, con igual título y asunto, pero bajo un criterio espiritualista, otra poesía, también publicada en la colección que nos ocupa. Bella es, sin duda; pero ni por el fondo ni por la forma aventaja á la de su desventurado amigo. Estimable es también la titulada *Remember*, del mismo autor, pero en ninguna de ellas hay nada comparable á la potente genialidad de Manuel Acuña.

De *Eduardo E. Zárate* hay en la colección un soneto bastante bien hecho, pero que tampoco es suficiente para juzgarle.

Del general *Joaquín Téllez* publica el Sr. Olavarría tres sonetos de corte clásico, dos de los cuales, *Á una fuente* y *Á las golondrinas*, merecen elogio.

Las *Tropicales* de *Gustavo Adolfo Baz* pertenecen al género erótico-voluptuoso que ya hemos visto representado por otros poetas, y se distinguen por cierta lánguida melancolía que les da mucho encanto y hace olvidar los defectos de su forma, que deja mucho que desear.

Otro tanto puede decirse de las poesías de *Aurelio Luis Gallardo*. El triste sentimiento que las inspira es su mayor mérito. Su forma es descuidada, poco correcta, abundante en ripios y generalmente vulgar.

De *José Monroy*, á quien el Sr. Olavarría supone imitador de Bécquer, sólo hallamos en la colección una poesía que en nada se parece á las del malogrado autor de las *Rimas*. Titúlase *El Mensajero de la muerte*, y tiene por objeto exponer la doctrina de la inmortalidad tal como la proclaman los partidarios de la transmigración. Versificada con facilidad, peca de prosaica y fría como la mayor parte de las producciones poéticas de tendencia docente. Es una exposición metafísica rimada, más que una poesía verdadera.

Más poeta que Monroy es *Manuel de Olaguíbel*, cuya oda *Á las estrellas* responde al mismo pensamiento que la

composición en que nos hemos ocupado. Dista mucho, sin embargo, de ser notable.

Esther Tapia de Castellanos es una poetisa inferior á Isabel Prieto, pero que tiene momentos de inspiración cuando canta el amor de su hijo y de su esposo. La composición dedicada á este último tiene trozos bellamente escritos.

Agapito Silva es el único poeta de los que figuran en esta colección que se consagra á cantar el ideal social y político del presente siglo. Por desgracia, su inspiración no está á la altura de su idea, y su prosaico romance *Al obrero*, como su afectada y confusa oda *Fraternidad*, más revelan la nobleza de sus propósitos que sus méritos poéticos.

Luis Gonzaga Ortiz es uno de los mejores poetas de la colección, como lo acredita su leyenda *Heberto*, cuyo asunto es la conocida tradición de la torre de Nesle. Aunque no enteramente libre de defectos, esta composición, escrita en robustas octavas, basta para asegurar á su autor el dictado de poeta de alientos no vulgares. Su obra es la única producción de carácter épico que figura en la colección del Sr. Olavarría.

Esposa de Agustín F. Cuenca, antes citado, es *Laura Méndez*, autora de una composición titulada *¡Adiós!* tan bella y sentida como incorrecta, que no es dato bastante para juzgar á esta poetisa.

Si el esposo de Laura Méndez es culterano, *Anselmo Alfaro* puede contarse entre los adeptos de la escuela conceptualista. Nada más conceptuoso, afectado y oscuro que su poesía *El Genio*, sin duda versificada fácilmente. ¡Lástima es, por cierto, que en tan enigmáticos juegos de palabras malgaste sus dotes este escritor!

Ponen término á la colección que estamos examinando dos composiciones de *Ignacio Manuel Altamirano*, uno de los hombres más notables de la República mejicana. Orador elocuente, guerrero victorioso, político ilustre, abogado, periodista y escritor de grandes méritos, Altamirano es una de las grandes figuras de la República. Como poeta lírico no nos permiten juzgarle las dos composiciones que publica el Sr. Olavarría. La mejor de ellas es la titulada *Plegaria en la montaña*, pero, á pesar de sus méritos, no es posible considerarla como una obra maestra.

III.

Tal es la colección publicada por el Sr. Olavarría, muestra evidente del desarrollo que la poesía lírica ha adquirido en Méjico. Insuficientes estas composiciones por su reducido número para formar cabal juicio de sus autores, bastan, sin embargo, para dar á conocer la existencia de una serie de poetas nada vulgares, y muchos de ellos verdaderamente notables. Quizá algún día, merced á trabajos más completos, podremos conocerlos mejor. Entretanto, felicitemos al Sr. Olavarría por su patriótica empresa, que no debe ser más que el comienzo de otras más acabadas y no menos meritorias.

Felicitémonos también de que allende el Atlántico resuenen tan vigorosamente los acentos de nuestra habla nacional; felicitémonos de que aun no se hayan extinguido en aquellas remotas comarcas los ecos de la inspiración española, y enviemos cariñoso saludo á nuestros hermanos de América, haciendo á la par fervientes votos por que se estrechen más cada día los lazos fraternales que deben unirnos. Hermanos somos, por más que las vicisitudes de la historia nos hayan separado. ¿Por qué ha de apartarnos rencor enemigo? ¿Por qué ha de reinar la indiferencia allí donde imperar debiera el fraternal afecto? ¿Por qué, si nos separó la política, no han de unirnos la belleza y el arte, únicos manantiales de paz y de amor en este mundo, donde todo separa y divide, y sólo une el culto espléndido de la hermosura, ante el cual, diremos como San Pablo, no hay gentil ni judío, romano ni bárbaro, sino espíritus cariñosamente unidos en un solo culto y un solo amor?

PRINCIPIOS A QUE DEBE OBEDECER LA CRÍTICA LITERARIA

PARA INFLUIR PROVECHOSAMENTE EN LA EDUCACIÓN DEL GUSTO Y EL DESARROLLO DEL ARTE. *

Señores:

Si el debate que voy á tener el honor de resumir hubiérase podido sostener con aquella amplitud que no permitía la época avanzada en que se le dió comienzo, habría sido de los más importantes de cuantos han tenido lugar en este sitio, puesto que bajo la modesta forma en que se ostenta, encierra en rigor casi todas las cuestiones fundamentales de la Estética literaria. Con efecto, preguntar á qué principios debe obedecer la crítica literaria para ejercer influencia legítima y provechosa en la educación del gusto y en el mejor desarrollo y fundamento del arte, equivale á plantear todos los problemas estéticos, es decir, todas las cuestiones ó principios que en Estética han de ser, sin duda, la regla á que obedezca de lleno el arte para cumplir su misión. De suerte, que de haber discutido este tema con toda la extensión necesaria, hubiera valido tanto como exponer un curso completo de Filosofía, de Literatura y de Estética, y en tal caso habría venido á ser este debate el resumen de todas las cuestiones que se pueden tratar en la sección de Literatura. No ha sido así, por fortuna; y digo por fortuna, bajo

* Discurso-resumen pronunciado en la sección de literatura del Ateneo de Madrid.

un punto de vista egoísta y personal; porque si yo hubiera tenido que resumir en esta noche un debate en que se hubiesen tratado tantas materias, por efecto de la temperatura á que nos encontramos creo que no os quedaría Presidente de esta Sección para mucho tiempo. De los puntos capitales del debate, que eran tres, puede decirse que no ha sido tratado más que uno por los distintos oradores que en él han tomado parte. Yo entiendo que, tal como estaba formulado el tema, debió comenzarse por dar un concepto completo de cuál sea la crítica actual, sus caracteres actuales y las condiciones actuales también á que la crítica debe ceñirse y que han seguido los sabios maestros; los principios, cánones y leyes á que el crítico debe someterse para poder ejercer influencia legítima en el arte, y como corolario de esta última cuestión, debía venir la de averiguar si efectivamente existe esta influencia de la crítica, y caso de existir, si es legítima y provechosa, ó si, por el contrario, es perjudicial.

Todos recordaréis, si tenéis en vuestra memoria el debate habido aquí, que los distintos oradores que en él han tomado parte, sólo leves indicaciones, y como de pasada, han hecho en su mayoría sobre este punto capital: «qué principios deben regir en la crítica.» De la crítica se ha dado concepto por todos, aunque no completo. La cuestión principal, la que más se ha discutido y que más ha entretenido, quizá porque era aquella que mejor campo daba á la polémica y en la que más se podían encontrar intereses opuestos, ha sido la de si la crítica ejerce ó no influencia en el progreso del arte literario y en la educación del gusto.

Soy poco amigo de prevalerme de la impunidad que presta este sitio para hacer una especie de disección de los discursos pronunciados y el juicio de los oradores que han tomado parte en esta discusión; no me considero autorizado para ello, ni lo estimo pertinente, y temo mucho los peligros que lleva consigo, porque es harto sabido que la función del crítico es siempre penosa, y obligado á ejercerla, es mucho más, pues ora se tome el camino de repartir el aplauso á diestro y siniestro, ora por el contrario se prefiera distribuir la censura con generosidad, nunca quedan satisfechos los que han sido objeto de la crítica; que el Rey jamás cree que es bastante alabado, ni el censurado re-

conoce la justicia é imparcialidad de la censura. *(Muy bien, muy bien.)* Por ello pues, más bien que fijarme en los discursos para analizarlos y juzgarlos, seguiré un camino adoptado con éxito por otros varios Presidentes de esta Sección; que es el de señalar las escuelas y tendencias que se han pronunciado en el debate, sin entrar en el detalle de los distintos discursos que han representado estas tendencias.

De tal manera se enlazan todas las cosas de nuestra vida, y de tal manera las opiniones y el modo general de pensar se extiende á todos los órdenes del conocimiento humano, que no os causará maravilla que diga que en estos problemas, tan ajenos por completo á la vida política, se han dibujado, sin embargo, un campo conservador, un campo radical, y un campo que yo llamaría intermedio.

Si me preguntáis ahora por el resultado de la discusión, os diré, procediendo con la franqueza de que siempre he hecho gala, que ha tenido el resultado de todas las discusiones: cada uno se ha quedado con la idea que tenía antes de venir aquí, y si algunos han aprovechado habrán sido los pocos neutrales que han concurrido á esta Sección sin partido adoptado de antemano. No ha habido en realidad muchas concepciones comunes; han sido por regla general tan extremos los puntos en que se han colocado los distintos oradores, que no ha sido posible la avenencia, y por lo tanto el problema ha quedado sin resolver, la mitad lo menos de la cuestión sin plantear, y no es posible deducir qué enseñanza y consecuencias se desprenden del debate que acaba de terminar, por tal concepto mucho más laborioso y mucho más discutido, que fecundo, práctico y eficaz. Pensando yo si acaso se debería esto al afán que tenemos de buscar el efecto oratorio antes que otra cosa, y de acordarnos que somos españoles y por ende gente de mucha fantasía y de fácil palabra, traigo aquí cierto propósito de hacer un discurso muy pesado, muy fastidioso y muy presumido de literato, para tratar la cuestión con la bondad y templanza con que debe serlo toda esta clase de cuestiones; y si bien no daré la solución, porque no tengo tantas pretensiones para ello, por lo menos presumo que quizás contribuya á aclarar algún tanto las cuestiones que el tema envuelve, y á dar con esto ocasión para que cada cual piense sobre ello lo que tenga por conveniente, y llegue á

resolverlo con su propia voluntad. Procediendo en tal sentido con el método expuesto anteriormente, comienzo por intentar responder á estas preguntas: ¿Qué es la crítica? ¿Cuáles son sus condiciones? ¿Cuáles sus caracteres?

No me he de detener á probaros el vínculo estrecho que une esta pregunta: ¿qué es crítica?, con esta otra: ¿qué es el gusto?; cuestión previa y preliminar sin cuya resolución no es posible se resuelvan las que nos proponemos. Conforme con esto, creo yo que debo empezar por definir el gusto; y como quiera que no estamos en una verdadera cátedra, ni procede el método riguroso y analítico que en la enseñanza se emplea, ateniéndome á una definición corriente y por todos aceptada, porque no he visto que se pusiera en duda por ninguno siquiera de los señores que han tomado parte en la discusión, creo que debo definir el gusto diciendo que es: *la facultad ó don que tiene el hombre de apreciar, de sentir y de juzgar, por tanto, la belleza.* Pero con decir que el gusto es la facultad de apreciar, sentir y juzgar lo bello, no nos hemos dado cuenta todavía de lo que es el gusto, mientras no examinemos los elementos que en él entran. Surge aquí la necesidad y aun conveniencia de llamar la atención, de estudiar lo que puede haber de fisiológico en esta materia. Yo entiendo que, sin pecar del horrendo crimen de materialismo que tantas veces se imputa á muchos con intenciones abominables, se puede sostener que el gusto tiene una parte que pudiéramos llamar psicológica, y otra que podríamos nombrar fisiológica; y como la belleza es natural y artística, y por mucho que pretendamos analizarla no causa impresión en el hombre, ni en él despierta emoción alguna, ni por él es percibida sino llegando á través de los sentidos, claro es que la organización ha de ser ó de residir de una manera particular. Es indudable, y es un hecho de experiencia que todos conocemos y nadie pone en duda, que unos tienen oído músico y otros no le tienen, que unos saben apreciar en el conjunto de una orquesta los distintos instrumentos de que se compone, y otros no los distinguen, que unos aprecian hasta los menores detalles, y otros sólo comprenden el conjunto. Otro tanto sucede con el sentido de la vista, especialmente en las artes plásticas. Y, por tanto, las variaciones del gusto, que es la cuestión capital que siempre se ofrece en la crítica, no sólo consisten

en variaciones de educación, como muchos entienden, sino también en variaciones fisiológicas, psicológicas, en su modo de ser de nuestra organización sensitiva, lo cual ya es una primera dificultad para los que pretenden probar, á mi ver sin éxito, que se encuentra un criterio absoluto de gusto, que se impone á todos los hombres, desprovisto de toda razón y toda cultura. Lo cual además nos explica, si combinamos este punto de vista fisiológico-psicológico que reconocemos en el modo de ser de esta organización del gusto, que tanto varía de hombre á hombre por causas desconocidas para nosotros, pero relacionadas con el fisiológico de nuestro sér, es indudable que esto nos indica que en el gusto hay un elemento fuerte y poderosamente objetivo, tanto como subjetivo. Es decir, que al hablar del gusto, y al hablar, como es consecuencia, de la crítica, porque si se sabe lo que es el gusto, se sabe lo que es la crítica, nos encontramos con la inmensa dificultad que siempre nos sale al paso: saber cuando juzgamos qué pone el objeto que se juzga y qué ponemos nosotros.

Yo tengo para mí, repitiendo doctrinas expuestas en la discusión del presente tema, que en esto que llamamos emoción estética, y á que damos el nombre de belleza, si algo hay que puede llamarse objetivo, es mucho más lo subjetivo; y en el fenómeno complejo que llamamos percepción y contemplación de la belleza, el objeto exterior pone algo, pero nosotros ponemos doble.

Aparte de las variaciones del gusto, que explican las variaciones físicas de cada cual; aparte de las variaciones que nacen del temperamento, predominio de tal ó cual facultad, de la inteligencia, de la fantasía, de la voluntad, etc., sabemos todos, por una triste experiencia, que el sentimiento, el interés que nos mueve, las tendencias de nuestro modo de ser orgánico, la educación, la diferencia de edad, de sexo, nuestras opiniones políticas y religiosas, y hasta la moda, todo influye de tal manera en el gusto, que no es mucho decir que el gusto es lo más variable y subjetivo que encontramos. Esto está reconocido hasta en el adagio vulgar que afirma *no hay disputa sobre gusto*, y que *de gustos no hay nada escrito;* lo cual no impide que sobre él se dispute y se escriba, porque cada uno cree que el suyo es el mejor, y que el de los demás no puede nacer sino de la ignorancia ó falta

de cultura. Admitido esto, surge una dificultad para los que creen que la crítica no es otra cosa que la simple manifestación del gusto, porque si éste nace de la sensibilidad, que es subjetiva y variable de individuo á individuo, y cambia por las condiciones, desde el carácter hasta la moda, ¿qué base puede determinarlo? ¿Qué criterio puede formar el gusto para juzgar acerca de lo bello y de sus manifestaciones para erigirse en principio? Si tal fuera, habría que dar la razón á aquellos que dicen que el gusto del público es lo único que importa, y habría que proclamar que es cierto el criterio expuesto por Lope de Vega en su *Arte de hacer comedias*.

Por fortuna, yo creo que se comete un grave error de inteligencia confundiendo el gusto estético con el juicio crítico, el gusto que se tiene de lo bello con el juicio que se forma de lo bello. Y tanto es así, tanta y tan profunda es la diferencia en este punto entre el juicio intelectual y el sentimiento de lo bello, que á cada paso la experiencia indica que el juicio de un objeto que nos gusta puede estar en absoluta contradicción ó divergencia. Nada más frecuente que afirmar de un objeto que es bello, y declarar á renglón seguido que no nos gusta; y por el contrario, afirmar que un objeto es feo y declarar que nos gusta. Hay en el gusto algo de personal, algo de simpatía, algo de adhesión que no se razona y que no tiene nada que ver con el juicio que damos. Así que el gusto es indudablemente un elemento de la crítica, pero no es el único, sino que al lado de ese elemento, que nace de todas las referidas causas, de todo ese conjunto que determina su tendencia, hay un elemento mucho más constante y permanente, que es en el que debemos apoyarnos, que nace del ejercicio sereno y metódico de la inteligencia y del juicio de lo bello. Y este elemento, unido al otro, forman, á mi entender, la base, el fundamento lógico de la crítica; ó lo que es igual, que para elevar el gusto á la categoría de base de la crítica, es necesario que el gusto se funde en principios que asciendan, desde la esfera relativamente inferior del sentimiento, á la esfera relativamente superior de la inteligencia. De donde se infiere que para ser crítico y ejercer las funciones de tal, no basta sólo, como muchos creen, tener gusto, porque éste, por delicado, por exquisito y por perfecto que sea, puede estar fundado por

puntos de vista de afecciones personales, sino que es necesario poseer un conjunto de principios á la luz de los cuales se dé el fallo respecto al objeto con independencia del gusto; ó lo que es igual, no será buen crítico aquel que diga que una cosa es bella por que á él le gustó, sino el que declara que le gusta porque es bella, ó que la obra no le gusta, pero sin embargo la tiene como bella, y así lo reconoce, porque no confunde sus afecciones personales con el juicio sereno y científico que ha formado por el estudio de las condiciones de la obra, comparada con las condiciones generales que la crítica exige.

Yo de mí sé decir, fundado en la experiencia personal de haber ejercido, por mal de mis pecados, el oficio de crítico que á nadie envidio y que á cualquiera regalaría, que son repetidas las ocasiones en que he aplaudido una obra que no me gustaba, porque comprendía que estaba conforme con lo que podía exigirse; y otras en que he censurado una obra que me ha gustado, pero que me ha gustado sin razón, por un capricho de mi gusto personal.

De suerte que la crítica requiere, además del sentimiento estético del gusto, un conjunto de principios con arreglo á los cuales se ha de juzgar si las producciones artísticas convienen ó no con lo que debe exigirse.

Y aquí viene una cuestión de trascendencia que nos vuelve otra vez al tema, que es ésta. ¿Cómo se forman estos principios? ¿Cómo se descubren estas leyes? ¿Cómo se forma la estética literaria, ó sea ese conjunto de principios que constituye el Código del crítico, en virtud del cual la aplica á su fallo? Y aquí nos encontramos enfrente de los que niegan toda regla y todo precepto, y enfrente también de los que los afirman sin conocer en qué consisten ni de dónde se derivan.

Yo debo declarar sobre esto, que estoy tan distante de los que creen que el arte no debe someterse á reglas, principios ni leyes, sino que es fruto libre y vaporoso de la imaginación ardiente que por una intuición mágica y misteriosa saca de su propio fondo esas portentosas creaciones, como de los que entienden que hay un conjunto de preceptos inviolables y al cual es necesario que se someta el artista, y llegan hasta los más minuciosos detalles en materia de arte. Ni quiero nada con estos revolucionarios de nuevo cuño

que quieren destruir las reglas probablemente porque les estorban para escribir sus disparates, ni quiero nada con estos conservadores á la antigua usanza, que entienden que todo lo que no preceptuaron Aristóteles, Horacio, Boileau ó Moratín es el absurdo dentro del arte.

El error consiste en que ni unos ni otros entienden la cuestión que traen entre manos. Un preceptista *enragé*, montado á la antigua, parte del principio absurdo, que no debe ya sostenerse en ninguna parte, que en el arte las reglas se desprenden de la imitación y estudio de los modelos, y que una vez averiguado minuciosamente lo que hicieron Homero en el poema, Sófocles en la tragedia, Terencio en la comedia, y Horacio en la oda, ha concluído todo estudio de la estética; todo está ya dicho y nada más fácil que hacerse crítico y poeta.

Esta doctrina todos sabéis que ha sido moneda corriente hasta principios de este siglo, y que todavía, fuerza es confesarlo, más ó menos disimulada por cierta vergüenza que asalta á sus defensores, sigue siendo el fondo y base de la mayor parte de la preceptiva y retórica de la enseñanza oficial, y constituye el *substratum* de lo que yo me permito llamar literatura académica. Y sin embargo de todo este conjunto de reglas y preceptos minuciosos que no tienen más fundamento que el dicho de los antiguos ó la imitación de los modelos, se niega todo progreso del arte y se afirma el principio de que la antigüedad progresó de una vez para siempre y que no hay más que imitarla. Esta doctrina sin gular es la negación completa de los sanos principios de la crítica, porque sienta el grave absurdo de que los preceptos no se deducen del examen de la naturaleza, sino que se deducen del estudio, de la imitación de los primeros que trataron del arte.

No debe el artífice moderno imitar los muebles que usaban los Griegos y Romanos, ni tampoco el músico componer óperas sobre la base de la música griega, ni nadie tampoco ha de exigir por ejemplo, al escultor que imite la *cité* olímpica y pinte las figuras sin ojos y sin brazos, de modo que resulten figuras monstruosas, ó que las vista con trajes modernos, de la misma manera que los moros que conocemos de levita se visten con trajes más ó menos talares; todo esto nada dice ni representa á nuestros ojos, y,

sin embargo, se repite con una monotonía desesperante, no sabiéndose todavía cómo ni cuándo se sustituirá la doctrina que prevalece en las artes plásticas, tanto en los maestros de la antigüedad como en los de hoy, puesto que en pleno siglo XIX, si vais á ver una clase de pintura ó escultura, observaréis que contra lo que exige el estado de nuestras costumbres, que quieren ver reproducido algo real y vivo que todos sentimos y que todos conocemos, se manda á los jóvenes aspirantes pintar la batalla de las Termópilas ó el triunfo de Alejandro Magno, que no nos importa absolutamente nada y que no sirve para ningún objeto. *(Muy bien, muy bien.)* Pero como yo tengo la desgracia ó la fortuna de estar siempre fuera de todos los extremos, y digo que es gran desgracia porque el que en tal situación se encuentra siempre está recibiendo descargas por derecha y por izquierda *(Risas)*, si no estoy conforme con esa conservaduría literaria y artística, menos lo estoy con la demagogia que se levanta.

Eso de que el genio es una especie de creación espontánea de la naturaleza y que sale dotada de toda clase de perfecciones y cualidades, á la manera que brotó Minerva de la cabeza de Júpiter, que ninguna regla necesita aprender, que ningún estudio necesita hacer, sino que le basta con esa fantástica cualidad que se llama inspiración, que ninguno define ni puede, y que crea todo lo que ve en la práctica sin regla alguna, y que cuando dice un absurdo se dice que es un rasgo sublime del genio, y que cuando dice lo que no entiende se le admira y se dice también que es una sublime inspiración del genio, que tan pronto desciende á los profundos abismos, como se eleva á las más altas montañas, y que cuando falta á todas las reglas de la gramática se le llama pedante; pues todo esto me hace á mí el mismo efecto que si cualquiera se levantase á afirmar, por ejemplo, que todos los hombres tienen una voluntad que representa en el orden de la moral lo que representa en el orden de la libertad artística el genio, y que la voluntad es libre de suyo, no debe someterse á reglas y puede hacer lo que bien le plazca, lo cual es extensivo también á todos los órdenes de la vida. Yo no soy de los que creen que el genio es una especie de milagro, esto es, que el genio es un hombre de Dios, como por ahí se dice, con lo cual parece que se dice

mucho y no se dice nada, porque si hay un Dios creador de los hombres, todos me parece que somos hijos de Dios; que es delegación portentosa de la naturaleza, que es un prodigio, que es una máxima, etc., eso no dice nada: esta es una máxima, y el siglo XIX está muy cansado de máximas y le gusta que le expliquen las cosas natural y razonablemente. El genio no es más ni menos que una personalidad de carácter extraordinario y excepcional, en la cual, probablemente por virtud de su organización física, se encuentran extraordinariamente desarrolladas ciertas actividades psicológicas, singularmente la fantasía y el sentimiento, y que, por lo tanto, tiene el don especial de ver de una manera distinta de como ven los demás hombres y de expresarlas también de una manera diferente (no me refiero al genio político ni religioso) por un cierto poder sintético, es decir, que procede de una de las muchas fases, que quiere que aparezca todo en una sola y viva imagen de todas sus obras en vez de aparecer este producto laborioso de un espíritu lento, resuelto como de un solo golpe y de una sola vez. Esta acción enérgica de creación del genio más poderoso y grande; esta fuerza de unidad de la síntesis, de la actividad del creador, porque el genio, á medida que produce más, descubre más combinaciones de formas y clases que otro cualquiera, son quizás de condiciones distintas; pero nada de esto supone otra cosa que un desenvolvimiento extraordinario de facultades físicas y de actividades nerviosas del sistema cerebral, tan extraordinarias y grandes, que muchos han sostenido que el genio es una forma de la locura, ó, por lo menos, que es el medio más seguro de llegar á ella. No creo en el milagro ni en la posibilidad del hombre de Dios; pero aun siendo así, todo esto no dispensa al genio ni de educarse ni de someterse á ciertas reglas. ¿Ha habido alguno que haya sostenido, por ejemplo, que el genio matemático para hacer un puente ó un ferrocarril no necesita seguir la carrera de ingeniero, ni aprender matemáticas en la escuela, ni saber cómo se construyen los puentes ó ferrocarriles, sino que por una intuición maravillosa construye un puente ó un ferrocarril? Pues estoy seguro, segurísimo, que antes de dos días vendría abajo con todos los que por él pasaran, si era debida su construcción únicamente á la inspiración del autor. ¿Ha habido alguno

que crea que Alejandro Magno, Julio César, Napoleón Bonaparte, no necesitaron estudiar estrategia y que nacieron ya consumados generales? ¿Ha habido alguna esfera de la vida en que no sea necesaria la educación, ni la regla, ni la ley para producir cosas buenas? No; pues, sin embargo, el arte es superior á esto, porque no necesita aprender ni retórica, ni poética, ni estética, ni literatura, ni nada: desde que el genio nace, por una especie de poder mágico, desde aquel día hace grandes cosas sin necesidad de reglas ni de leyes.

Yo me permito decir, porque es una observación vulgar y modesta, que no creo que haya fuerza genial, ni intuición poderosa, ni erudición sublime que le enseñe á un genio á hacer un verso de ocho sílabas sin contarlas y sin que sepa medir y sin que se le enseñe una multitud de cosas y de reglas que no nacen con el genio ni pueden nacer y que son necesarias en todas las artes. El mejor pintor, que supusiera que podía crear sin necesidad de reglas, ¿lo conseguiría? No; necesitará que le enseñen el dibujo, la perspectiva, el colorido y el claro-oscuro: si no se los enseñan, si se fía únicamente de su inspiración, pintará cosas muy geniales, pero serán abanicos chinos y nunca cuadros. Si tal fuera, si fuese cierto que sin estudios y sin reglas se llegase á ejercer la fantasía y excitar el sentimiento en el espectador de cualquiera obra de arte, ¡cuántos genios habría en el mundo! ¡Cuántos hombres existen de gran fantasía y de gran sentimiento, y que sin embargo no saben traducirle en forma artística, porque les faltan los conocimientos necesarios para producirla, de la misma manera que el ciego ó el manco, los cuales pueden imaginarse grandes cosas, hermosos cuadros dentro de su fantasía, pero como el ciego no puede ver ni el manco puede manejar un pincel, no pueden pintar aquellas grandezas! Pues lo mismo sucede al genio que sin reglas ni conocimientos técnicos podrá dedicarse al arte con grandes probabilidades, por no decir seguridad, de quedar muy mal en el desempeño de su cometido.

Respecto á las reglas y preceptos, lo único que puede decirse es que hay dos clases de reglas y preceptos: la regla técnica que enseña á manejar los materiales sensibles, los detalles de la ejecución, el procedimiento industrial y mecánico que todo arte tiene, la regla que enseña á manejar

los colores y los pinceles, la regla que lleva á producir la perspectiva y los claros-oscuros, la regla que enseña á manejar el cincel en la escultura, que se llama la teoría general de la composición, la de la armonía y del contrapunto en la música; la regla que enseña el manejo del lenguaje, las figuras gramaticales, las elegancias de dicción, el arte métrico en la literatura. Pero existe además otra cosa que no son reglas, que no se aprende, pero son sin embargo leyes que hay que cumplir aunque no se adquieran á manera de preceptos, aquellas leyes que deben presidir á la obra para que cumpla el fin á que está destinada. Las leyes no son otra cosa más que la expresión que forma la naturaleza, y la naturaleza misma de lo que se va á realizar en la vida. Un drama, por ejemplo, para producir la emoción estética y el efecto que apetece el autor es menester que tenga ciertas condiciones, á saber, que el argumento sea verosímil, que los caracteres sean reales y bien sostenidos, verdaderos y posibles, que la acción sea interesante, conmovedora etc.: todo el mundo sabe esto; son principios fundamentales que rigen el drama, que no nacen de que los inventara Horacio ni los practicara Sófocles, sino de la naturaleza misma del drama, porque no se concibe la existencia de los dramas sin inspirarse y tener por base la misma naturaleza. Los retóricos creen que todo esto se enseña y se aprende; los retóricos creen que con dar una regla resuelven cómo se hace un drama interesante; pero los que no somos retóricos ni tampoco revolucionarios, sabemos que estas leyes debe declararlas y escribirlas la ciencia estética para su aplicación, y que debe hacerse con ellas un verdadero código literario que señale los límites en que han de encerrarse las condiciones que debe reunir toda obra literaria para cumplir el fin á que está destinada, y que á estas condiciones debe someterse el autor, porque nacen en primer lugar de su propio genio que las descubre y adivina: en segundo lugar creen que con leer los libros se adquiere la experiencia, la práctica y el ejercicio que se adquiere en el estudio constante no sólo de los modelos que deben estudiarse sino en el estudio de la naturaleza, y sobre todo, en el de los objetos. Así, pues, es indudable que poniéndonos á igual distancia de los de un campo y de los de otro, podemos y debemos afirmar que la crítica es el resultado de

la unión de dos cosas: el conocimiento de las leyes y principios fundamentales á que deben someterse todas las manifestaciones del arte y aquí en particular del arte literario, y el gusto ó clara y exquisita percepción de la belleza; y combinados ambos dan al crítico el derecho de poder fijar y apreciar con la exactitud posible las cosas humanas y las obras sometidas á su fallo para determinar las bellezas y defectos que estas obras contienen.

Y esto nos lleva como por la mano á plantear una cuestión que también se ha tratado con alguna extensión en los discursos que se han pronunciado aquí. Pocas diferencias ha habido en esto entre los distintos oradores. Son tan claras y tan evidentes las condiciones que se necesitan para ser crítico, que apenas cabe discutirlas. El crítico necesita ciencia, necesita conocer la materia que trae entre manos, y necesita ante todo y además, para juzgar con justicia é imparcialidad la obra de que va á ser juez, porque el crítico en realidad no es más que un juez, necesita ante todo tener conocimiento de las leyes que va á aplicar. Es también necesario, no sólo gusto, sino el buen gusto, y este buen gusto que siempre penderá de las condiciones subjetivas y personales del crítico; é ilusión constante humana será pensar que el crítico puede desprenderse de su personalidad en absoluto. El crítico, para llegar á ser bueno, no tiene más que dos caminos: el ejercicio constante de la facultad de percibir la belleza y de practicarla, por una parte, y por otra el estudio constante de la realidad y el de los buenos modelos é imágenes. No se crea que el crítico se forma, como se suele entender vulgarmente, estudiando los tratados de estética y poética de los grandes poetas y oradores de la antigüedad, no; así sólo se forman eruditos doctos, críticos nunca. El crítico necesita, tanto como el poeta, don de la naturaleza, sentimiento artístico, amor á lo bello, gusto; y si no tiene esto, por grande que sea su erudición y su ciencia, será un crítico como Hermosilla, pero no será un buen crítico. Tampoco se forma estudiando sólo los grandes modelos y leyendo los autores, no; se forma, ante todo, estudiando y observando detenida y atentamente las materias á que se refiere la obra que se va á juzgar. ¿Qué criterio se puede formar acerca de la dramática, conociendo y estudiando todas las obras desde Aristóteles hasta los trabajos

de Schlegel, si no se tiene ningún conocimiento de esa misma naturaleza y vida humana que se representa en el teatro? ¿Cómo se podrá juzgar de la poesía lírica ni de la épica, si no se tiene el conocimiento de la naturaleza á que se refieren? ¿Cómo va á juzgar el crítico de la poesía sin conocer el corazón humano? ¿Cómo voy á juzgar yo una cosa que no conozco? De nada me servirían todas las críticas y las retóricas si no tengo amor á lo bello; si no tengo conocimiento de lo bello, el sentimiento de la belleza y el amor al arte, sin lo cual no hay crítica posible. Por eso la crítica no es ni puede ser el juicio severo, descarnado, desnudo, como el que forman el juez ó el magistrado: no. O no es crítica, ó hay en ella algo de pasión, de vehemencia, de calor, de energía; por eso puede ser y es una producción literaria.

Y esto me lleva á otra cuestión del tema. La imparcialidad de la crítica.

Es menester fijarse mucho en esto. A fuerza de ser exigentes en esto, se ha llegado á decir que la crítica es parcial, y se insiste en esto porque es sin duda el arma que tienen los malos autores para defenderse de ella, y se insiste en decir que la crítica es parcial. Es menester saber cómo se entiende esto. Muchos entienden que la imparcialidad del crítico consiste en que éste sea un hombre sin pasiones, sin ideas preconcebidas ni propias, sin opiniones, sin afecciones, sin doctrina y aun sin sistema. Es decir, una abstracción, un imposible, una monstruosidad que no existe. Esto no es la imparcialidad. Si hay algún ideal absurdo, es sin duda el ideal del crítico tal como nos lo presentan estos autores.

Que el crítico no ha de tener pasión por nada, que no ha de acalorarse por nada, que no ha de tener ni aun ciencia propia, que no ha de ceder ante ningún interés, que ha de ser completamente indiferente á todo lo que no sea la obra considerada como una entidad abstracta. Pues bien; ni esa obra existe, ni ese crítico tampoco, ni el juicio que formase sería un verdadero juicio.

Por de pronto, si el crítico no tiene ó no debe tener principios, ¿en nombre de qué juzga? Y si tiene principios y tiene un sistema que responde á esos principios, ¿cómo los aplica? ¿Es que hay en esta materia de arte algo tan absoluto, tan exacto, tan evidente como en matemáticas, ó

como en cierto modo en la vida jurídica, en que hay un conjunto de principios y de hechos axiomáticos? No. En el arte no hemos llegado á la unanimidad. En el arte hay escuelas, hay sistemas, hay partidos, y el crítico tiene que pertenecer á uno de ellos. ¿No? Pues entonces será escéptico, ateo en crítica, en arte, en literatura. Y si lo es, ¿á nombre de qué juzgará? ¿A nombre de su gusto? Pues nos tiene sin cuidado su opinión particular, si no obedece más que á su gusto.

Lo que hay es que el crítico imparcial, en el buen sentido de la palabra, tiene un sistema, tiene su escuela, su doctrina; pero la justicia por una parte y su buen gusto por la otra, le impiden censurar aquellas obras que, siendo positivamente bellas, no encajan en los principios de su sistema.

Si yo soy realista, y declaro que lo soy, y que como cuestión de gusto subjetivo confieso que no puedo sufrir un drama romántico; si dejándome guiar por este gusto voy al teatro y veo un drama romántico, y aunque reconozca su belleza, digo que es malo porque es romántico, no soy buen crítico; pero si declaro, contra mi opinión, contra mi gusto, que, admitido el género, dentro de él la obra es bella, entonces lo que ha resultado es la imparcialidad.

¡Que no tenga pasión el crítico! ¿Pues hay juicio posible sin pasión? Pues qué, ¿no tiene pasión el juez, sentado en el tribunal, por la justicia que defiende? ¿Pues cómo no ha de tener pasión el crítico por la belleza, por el arte, cómo ha de hablar con frialdad, con indiferencia de una obra mala, que es un atentado cometido contra el arte, como lo es todo hecho penable ante el juez ó el magistrado?

La imparcialidad no quiere decir otra cosa sino que el crítico, antes de dar su fallo, ha de procurar reducir á sus justos límites esas influencias y hacer que prevalezcan, sobre sus principios y sus afecciones personales, los principios fundamentales que constituyen la base de su crítica. Cuando el crítico juzga, ha de procurar, como antes he dicho, que el sistema, que la preocupación no influya en la crítica hasta llegar á la injusticia; ha de procurar que sus afecciones personales no determinen su juicio, y que si su gusto está en contradicción con los principios, sacrifique su gusto á la justicia, y que ninguna simpatía, ningún interés personal, ni odio de partido, ni consideración alguna ajena

al interés del arte, intervengan en el juicio. No ha de ser como esos críticos, muchos y abundantes, sobre todo en nuestro tiempo, en los cuales influye para determinar el juicio la opinión política ó religiosa, ó la simpatía, ú otra consideración semejante para emitirlo. No. Nada de esto es la imparcialidad de la crítica. Esto es desacreditar, desprestigiar la crítica. El crítico tiene que desprenderse de los intereses que sean ajenos al interés del arte; lo demás es una abstracción imposible y una exigencia que no puede admitirse.

Todos los que se han ocupado de la cuestión, todos han convenido en estas condiciones del crítico; pero se presenta esta nueva cuestión: ¿será mejor crítico el que sólo es tal, ó el que además es creador, productor, artista, en una palabra? ¿Es cierto, como se pretende, que la primera condición del crítico es que sea capaz de hacer aquello que juzga, y que al crítico literario hay que aplicarle la frase vulgar de que las lecciones deben darse á la cabeza del toro?

En primer lugar, en tesis general, si se sienta que para juzgar de una obra es necesario que el que juzga sea capaz de hacerla, la consecuencia lógica sería que casi ningún hombre puede juzgar de nada, porque no se cree capaz de hacerlo; y, sin embargo, la experiencia nos dice que todos juzgamos, y juzgamos con acierto de muchas cosas que no podemos hacer. Pocos habrá entre nosotros que sean capaces de hacer esta sala; y sin embargo, todos somos capaces de declarar que es muy fea, que en ella se oye muy mal, y que no tiene condiciones artísticas de ningún género. Todos los días damos juicios acerca de muchas cosas respecto de las cuales no somos capaces de hacerlas.

Si para juzgar de una cosa fuera necesario hacerla; si nadie pudiera juzgar de lo que no ha hecho, el juicio sería imposible en la mayor parte de los casos. Esto es una de esas cosas de sentido común, que no admite discusión.

Hasta ahora se ha solido pensar en psicología que las facultades del espíritu caminan armónicamente, ó por lo menos que el ideal es que se armonicen y desarrollen en unión y compás; pero hoy la ciencia se inclina más bien á afirmar, y no sólo lo dice la ciencia, sino que lo afirma la experiencia, que la influencia de una de las facultades del espíritu se desarrolla á expensas de las demás, como sucede en el

organismo humano. Así como los temperamentos sanguíneo, linfático, nervioso, etc., suelen estar siempre en relación inversa los unos de los otros, lo mismo sucede en las facultades del espíritu. El que tiene mucha fantasía, no es reflexivo; el que tiene mucho corazón, no suele estar dotado de gran talento. Las mujeres, que son los seres de más corazón y más fantasía, son los seres de menos inteligencia: los hombres, que las aventajamos en ciencia, en sabiduría, inteligencia, claridad y penetración, nos juzgamos inferiores en las delicadezas, en los detalles de sensibilidad. Pues bien; aplicado esto á las facultades que pueden referirse al arte, resulta que, por punto general, las facultades creadoras, intuitivas, que son por su naturaleza sintéticas, se desarrollan en razón inversa de las facultades reflexivas, discursivas, analíticas. El que tiene gran poder para exponer, para ver en conjunto una cosa, para adivinar con rapidez lo que ante él se presenta, y este es el temperamento del artista, tiene menos aptitud para el análisis, para el detalle, para la menudencia, que es el temperamento del crítico. Lo sintético está en contradicción con lo analítico, lo imaginativo con lo reflexivo, las facultades creadoras del espíritu en contradicción con las facultades reflexivas.

Y esto responde á una ley que, en economía política, en biología y en psicología, recibe una completa confirmación: la ley de la división del trabajo. ¿Qué duda tiene que cada individuo ha venido á esta vida para un fin particular y determinado y hacia el cual se dirige? Y no es verdad, como algunos dicen, que hemos nacido todos para lo mismo, y hay que suprimir el proverbio absurdo de que un hombre hace lo que hace otro hombre. No; no puede hacerlo; y si lo hace, lo hará muy mal.

Pues bien, en virtud de esto, el poeta, el artista, sér espiritualista, sintético, imaginativo, en quien domina el sentimiento (y no hay nada más contrario á la inteligencia discursiva y penetrante que el sentimiento), que lo ve todo en globo, en conjunto, en principio, es lo más contrario al crítico, que es el espíritu penetrante, analítico, reflexivo, que diseca, desgaja, examina, dislacera como el anatómico que va analizando el cadáver fibra por fibra, que es lo contrario á la función del escultor, que lo mira de un solo golpe para reproducirlo en forma bella en una estatua.

Por consiguiente, si hay alguna cualidad contraria á la del crítico, es precisamense la cualidad de poeta.

Y ¿qué mucho, si todo esto lo está demostrando la experiencia; si no hay nadie que juzgue mejor que el que no es poeta ni puede hacer las obras que juzga?

No es cierto que los grandes críticos hayan sido grandes poetas, ni los grandes poetas excelentes críticos. Aquí se citaba por algunos los nombres de muchos poetas de quienes se decía que habían sido buenos críticos, como Lista, Reinoso, Quintana y otros. No los ha concedido la posteridad tanto nombre en el concepto de críticos como se lo ha concedido en el de poetas. Si se los examina detenidamente, se observará que más valor tenían como escritores que como críticos en el propio y genuino sentido de la palabra, porque en estética y filosofía no estaban muy fuertes. En cambio, ¿quién es el que en nuestros días se cita como modelo acabado y perfecto de crítico? D. Luis Mariano José de Larra, que penetraba en lo más íntimo de la sociedad, y con su implacable escalpelo hacía la disección más completa que se ha conocido. Y sin embargo, ¿qué valía Larra como poeta? ¿Quién será capaz de aplaudir sus obras? ¿Quién le negará hoy su importancia como crítico? Pues, malísimo como poeta, era medianísimo como autor dramático, y muy mediano novelista; y sin embargo era un gran crítico. Si hubiera juzgado imparcialmente sus obras, no hubiesen salido muy bien paradas. Pues qué, ¿no cometen todos los días los críticos los más graves errores acerca de sus obras? Yo, que soy crítico, y por consiguiente trato con muchos poetas y me honro con su amistad, sé decir que estoy deseando todavía encontrar un autor que me diga que la mejor de sus obras es efectivamente la mejor, y en cambio suelen estar enamorados de la peor. ¿Habéis visto, por ventura, un poeta juzgado con imparcialidad y buen criterio por otro poeta? Rarísimas veces; aparte de que si entráramos en otros detalles, aun los más insignificantes, quedaría demostrada la verdad de mi aserto: lo cierto es que la condición de imparcialidad mejor la cumple el crítico que no es poeta, que el que reune esa cualidad, porque al cabo, como la competencia domina en todo, y ésta produce la pasión, de ahí que no sean los críticos-poetas todo lo imparciales que es necesario para juzgar á otro que pertenece á su misma pro-

fesión. Creo, pues, que el poeta no tiene condiciones de crítico, y que, por regla general, el oficio de crítico lo desempeña mejor el que no es poeta; y prueba de ello es que el poeta es mucho peor crítico que éste cuando se mete á poeta; testigo Larra, y testigo también el que tiene el honor de dirigiros la palabra, pues cuando ha hecho algunos versos, han sido incapaces é imposibles. *(Risas.)*

Ahora bien, ¿hay otras condiciones que examinar en el crítico, ó mejor dicho, que deben también acompañarle? He indicado ya que la crítica no ha de ser sólo producto de pura inteligencia, que no ha de ser siempre el análisis hecho por el entendimiento, sino el análisis del sentimiento, del gusto y de la perfección. La crítica además ha de ser también completa. Se ha dicho que había tres clases de crítica: una, *formal*, con relación á la forma; otra, *esencial* por la idea, y otra que se completa por los dos aspectos. Asiento todo punto á las tres clases de crítica señaladas. No basta de juzgar la idea y la forma para que el juicio de la obra sea completo; es menester juzgarla en todas las relaciones posibles de los aspectos que la obra tiene; si no, no es completo. Juzgar una obra es empresa tan difícil, que á mí me maravilla ver la facilidad con que se forma un crítico en estos nuestros tiempos, sobre todo en España, donde un crítico, y un poeta y un orador se hacen de cualquier cosa con la mayor facilidad. Bien sabéis que, sobre todo entre nosotros, el oficio del crítico se reduce á cursar bien ó mal una carrera en la Universidad, escribir cuatro gacetillas en un periódico, decir cuatro disparates en el Ateneo (generalmente en la Sección de Literatura) *(Risas)*; y después de esto se lanza uno á crítico, da consejos á D. Juan Eugenio Hartzembusch, y si se le presenta por delante, pone á Tamayo cual digan dueñas; y hete aquí un crítico hecho y derecho, sobre todo si tiene un poco de gracejo y elegancia y poquísimo de vergüenza, que es corriente, muy corriente entre nosotros. *(Risas)*. Pues sin embargo, esa empresa tan alta y tan útil, es tan fácil que se hace en una Redacción á la luz de un mal quinqué, entre cuatro compañeros que hablan de política, que fuman y beben, sin mirar un libro, sin pensar siquiera, y escribiendo las cuartillas entre uno y otro cigarro. Pero ¿no se exige más que esto para ser un buen crítico? En primer lugar, una obra no es una cosa que

nace sin ningún antecedente ni ninguna relación con nada, sino que la obra tiene raíces por todas partes y afinidad por todos lados, y muchos y muy varios aspectos. De suerte que la obra se ha de juzgar de este modo: como una producción del arte literario, y en tal sentido con relación á los principios del arte, examinando si todos se han cumplido (cuyo juicio si no fuera más que esto sería incompleto); y además hay que formar otro segundo juicio de la obra, teniendo en cuenta la intención particular del autor, así como el tiempo y el género á que la obra pertenece. Por ejemplo, no se puede juzgar lo mismo la obra que quiere representar la realidad que la que quiere expresar simplemente la idea ó el pensamiento del autor; y por consiguiente, las condiciones que se exijan varían de una á otra. Pero dentro del género, cada obra tiene su fin particular, su fin propio, y por lo tanto no cabe oponer las unas á las otras, y hay que distinguir este género y estas condiciones. Por ejemplo, una obra dramática en nuestros días es generalmente, por una parte una producción artística que no tiene otro objeto que realizar la belleza y producir emoción estética en el espectador, mediante el desarrollo de una acción humana; y por otra parte, es una obra que no tiene intención artística, sino política, religiosa ó moral, que se propone desarrollar un fin no artístico, como demostrar una lección moral, servir los intereses de una escuela política, presentar un problema religioso, etc. El crítico no puede formar caprichosamente sus juicios relativamente á estas obras, sino que tiene que distinguir uno y otro caso; y habrá dos juicios, uno como producción artística, prescindiendo por completo de la intención moral, política, religiosa, etc., y otro como obra docente y trascendental, como obra de genialidad social, y tendrá que juzgarse no ya sólo bajo el aspecto artístico, si que también bajo el aspecto religioso, político y moral. Sólo distinguiendo estos dos juicios, y dando á cada cual lo suyo, será un verdadero juicio crítico. Además, debe igualmente distinguirse la idea y la forma; porque puede ser excelente una obra por la idea y no por la forma; ó por el contrario, ser perfecta por la forma, y falsa por la idea. Y como todo esto forma el criterio artístico, interesa que el crítico no confunda una con otra, y conceda alabanza á una obra bella por la forma, aunque no lo sea por

la idea, ó aplauda una obra mala tan sólo porque le complazca la idea que dentro de ella exista.

Debe hacerse el juicio de una obra en relación con el autor que la ha creado, con lo que representa en la vida de dicho autor, si es progreso ó retroceso; con relación al momento histórico en que se escribe, y todos los demás aspectos que se determinan en una obra y que hacen no sea justo juzgarla por un criterio distinto al del tiempo á que se debe. Si hoy se juzgara una obra griega, romana, de la Edad media ó moderna (pero no de estos últimos años), si se juzgara, digo, con arreglo á las exigencias y al gusto de nuestro siglo, sería un juicio inexacto é injusto; sólo atendiendo al momento en que se produjo es como puede formarse un juicio completo, razonado y lógico.

Por último, el juicio ha de ser *sintético* y *analítico*. No ha de juzgarse la obra sólo en conjunto, ni tampoco en detalle; no ha de ser una ojeada general, pero tampoco una disección anatómica de la obra. El oficio del crítico, finalmente, no es, como muchos piensan, señalar los defectos sin apreciar las bellezas, ni tampoco una continuada serie de aplausos sin mezcla de censura.

Quedan ya expuestos los principios á que debe obedecer toda buena crítica; y si no me ocupo de otros de menor importancia, es porque los considero extraños al arte; son principios de sentido común, y es innecesario tratar de ellos.

Sabemos, pues, qué es la crítica y cómo debe ejercitarse. Ahora bien; ¿á qué principios debe someterse nuestro juicio, dando por sentado que la cuestión de que se trate sea á la sazón histórica? Esta es cuestión que apenas si se ha indicado en el debate, y que para que fuera completamente dilucidada, necesitaba un desarrollo de doctrina estética, que yo no puedo hacer; en primer lugar, porque sería molestar en extremo á los señores socios; y en segundo, por lo avanzado de la hora, puesto que me propongo concluir esta misma noche, no sólo por la temperatura, ya demasiado excesiva de la estación, sino porque en la semana próxima, por razones de todos conocidas, me sería imposible asistir.

Dando por supuestas las razones antedichas, y singularmente después de haberse sostenido aquí una discusión importante sobre este tema, me limitaré á indicar á qué principios fundamentales (que como se verá no tienen nada de

común con los antiguos principios históricos) debe ceñirse el crítico, cuáles son los cánones, leyes y reglas que debe seguir.

En primer lugar, es evidente que en el terreno del arte la primera y principal condición de la obra es que produzca en los que la contemplan la emoción estética, es decir, que sea bella; y por tanto, á pesar de todas las bondades y excelencias que pueda haber en una obra, si ésta no es bella, de ningún modo podrá apreciarse la lección que encierra, de tal manera que nos baste para decidir su mérito. Y esto, que parece una verdad de *Pero Grullo*, y que lo es sin duda, conviene no obstante recordarlo, porque es muy frecuente, sobre todo en las tendencias hacia el arte docente, que cuando vamos á juzgar una obra no nos ocupemos tanto de si se ha realizado la belleza, como de averiguar qué principio y doctrina encierra y qué fin moral tiene. Yo no soy de los que condenan el arte docente, pero no soy tampoco de los que creen que el ser trascendental ha de ser la primera condición del arte. Esto sucede hoy, y sucede cada vez más; la fórmula de Lamartine de que «la poesía es la razón cantada,» va adquiriendo mayor preponderancia, y llegará un tiempo en que al hablarse del autor de una obra, se pase á preguntarle en qué pruebas apoya los hechos que en ella expone. No es conveniente nunca ir contra la corriente del siglo, pero fuerza es ocuparse de esta tendencia que lleva al arte por funesto camino. El primer fin del arte es realizar la belleza; obra de arte que realice la belleza y que la haga sentir, es ya buena y recomendable, aunque no encierre ningún principio trascendental, y aunque si los encierra sean completamente falsos. Mientras el crítico no adopte este criterio, llegará á ser muy pesado, si no lo es ya; será un arma de partido la crítica ó formará una escuela, pero no será crítica imparcial y seria. Mas no es esto sólo, sino que, dado que la principal función y fin del hombre es realizar la belleza, el artista ó crítico debe fijarse en cómo ha de realizarla, por qué medios, entendiendo además que la belleza de la obra artística no basta que resida en el pensamiento, en el fondo de la misma, sino que es menester, ante todo, que resida en la forma, porque ésta es la verdadera creación del artista, allí es donde comienza su creación, mientras que el fondo, el pensamiento, es ajeno al

arte; éste no es más que la expresión y manifestación de la idea ó principio. De suerte que la belleza de un pensamiento cuando no está desarrollado en formas bellas, no basta para determinar defectos ni para aplaudir la obra en sí.

Existe otro punto de vista que importa tener en cuenta, y que no suele ponerse en práctica en la mayor parte de las críticas. Podría yo entrar aquí en la cuestión del arte docente, podría tratar á fondo la cuestión de la belleza, podría asimismo ocuparme del *idealismo* y *realismo*, pero me limitaré á hacer ligerísimas indicaciones, en atención á lo avanzado de la hora. La cuestión puede plantearse en estos términos: ¿Qué debe ser hoy la crítica? ¿Debe ser realista ó debe ser idealista? ¿Debe exigirse á las artes la conformidad absoluta con la realidad, ó por el contrario, el culto del idealismo? Yo me permito contestar que esto no puede afirmarse en absoluto, sino con relación al género á que la obra se refiere. Toda fórmula absoluta es mala, pero en arte es pésima, porque si hay algo que se sustrae á la absoluto, es el arte por su libre variedad. El arte, y el literario en particular, encierra dentro de sí multitud de formas distintas, á las cuales no cabe aplicar por igual ni el criterio idealista ni el realista. Cuando se dice que á toda obra de arte debe exigirle la crítica que sea realista, idealista, moral, verdadera, etc., se sostiene un error. Hay una multitud de géneros en que esto es exigible, pero hay otros muchos en que no lo es. Indudablemente, cuando la obra que juzga el crítico se propone la representación de algo real, como el drama, la novela, y como suele ser el poema épico, es indudable que la regla del crítico debe ser la doctrina realista, la conformidad con la realidad. No es lícita ni plausible, por bella que parezca una obra, en la cual no se represente la realidad, cuando por su naturaleza misma debía representarla. Podrá esta obra agradar, ser bella, pero no es obra legítima porque está fuera de su género. Si el género á que pertenece es representación de la realidad y la obra no lo hace, falta á sus condiciones.

Pero hay una multitud de manifestaciones del arte que no tienen por fin representar la realidad, sino que se complacen en la pintura de creaciones de la mente, ideales, y este arte es legítimo. El arte que pintaba la Sílfide, la On-

dina, el Sátiro, etc., es tan legítimo como el que toma la figura del natural. El arte que crea la ficción, el cuento fantástico, el poema de invención, etc., es tan legítimo como el que representa la realidad. Es legítimo, en fin, todo arte que produce belleza; lo que no lo es, es confundir un género con otro. Gran error es pretender que todo el arte se reduzca á representación de la realidad, ó á enseñanza de doctrina, y que desaparezca lo que algunos llaman arte frívolo, sin ideal, ligero. Yo creo que es como una necesidad innata en el espíritu, la aspiración á lo ideal, á lo fantástico. Lo malo es haberse empeñado en realizar esta aspiración dentro de la realidad misma, confundiendo ambas esferas; pero aparte de esto, es indudable que existe una necesidad en nuestro espíritu que nos lleva á complacernos en aquello que no existe, aunque tengamos conciencia de que es falso, que nos lleva á buscar algo mejor de lo que poseemos dirigiéndonos por la región de la fantasía; y todo arte que satisfaga esta necesidad será siempre recibido con aplauso. Prueba de ello es que existe un arte que se refiere pura y simplemente á combinaciones caprichosas de forma que halagan nuestros sentidos: eso sucede en la llamada música *di camera*, que no es tal música; en los cuartetos; en la música sinfónica de Beethoven, que nos encanta, pero que no dice nada. Este arte, que no se propone agradar más que á los sentidos y á la fantasía, que no tiene un pensamiento, que no tiene un fin, es un arte legítimo, real, en que encontramos goce y que no hay derecho á condenar. Yo digo, bajo el punto de vista estético, que son tan legítimos y bellos esos arabescos que festonean los arcos y las columnas de un templo mahometano, de una mezquita, como pueden serlo las esculturas más significativas que haya en una catedral cristiana. Digo que es tan legítima dentro de las condiciones del arte la obra en que al parecer se traducen por la música nuestros sentimientos, como el poema sinfónico que nada dice, pero en el cual encontramos un nuevo mundo de ideas y de poesía, que no acertamos á expresar, pero que todos sentimos. Porque es indudable que la realidad, dentro de nosotros, de un mundo ideal y fantástico, tanto más bello, cuanto más vago, cuanto más indefinido, cuanto más abstracto, es una gran verdad. La necesidad de algo que esté fuera de lo real y nos distraiga de la monotonía de

lo diario, de algo que no podemos distinguir bien y es nuestro tormento y nuestra satisfacción á la vez, es una exigencia evidente del humano espíritu; y por eso, aunque llegara el mundo á constituir todo su sistema, su manera de ser y su vida bajo una concepción positivista, aunque reemplazara completamente lo ideal con lo real, quedaría lo primero siempre con vigor y vida como objeto del culto eterno del hombre, bajo una ú otra forma. Aquí está el fundamento inquebrantable, la base firmísima del arte, por la cual no puede nunca destruirse entre los hombres; y aquí está tambien el fundamento del sentimiento religioso, que es para ciertos espíritus como forma suprema del culto á lo ideal.

Ahora, que dentro de esto, que admitiendo la legitimidad de toda obra artística bella, que no dándolo todo á la intención del artista, se prefiera en todo caso la obra que en iguales condiciones de belleza tenga superioridad en el pensamiento, esta es una regla de la crítica; es indudable que en igualdad de condiciones estéticas se ha de preferir la obra que añada á ellas un fin complejo y trascendental. Si á mí me presentan dos dramas de igual mérito de dos grandes autores, iguales en belleza, en interés, en emoción, pero de los cuales el uno desarrolla un principio profundamente liberal y progresivo, y el otro expone las doctrinas de los tiempos pasados, ó el uno está escrito por un liberal y el otro por un ultramontano, yo reconoceré el mérito artístico de los dos; pero no puedo negar que preferiré el liberal, que le aplaudiré en la complejidad de la obra como obra social, que prefiero que se escriban dramas liberales, porque, en mi sentir, el crítico debe procurar que el arte se ponga al servicio de los grandes ideales, de los grandes intereses de la humanidad, y de ninguna manera al servicio de la causa del pasado, como desgraciadamente hacen tantos ilustres representantes suyos.

Y llego, señores, sin aliento yo y sin paciencia vosotros, porque no es posible que ya la tengáis, á la última cuestión, á aquella en que más batallas se han dado: á la cuestión de si la crítica influye ó no en el arte. Demostrado anteriormente que los preceptos y las leyes que forman la base de la crítica son necesarios, y que la crítica es legítima, entiendo yo que queda contestada la doctrina de todos aque-

llos que se atreven á combatir la legitimidad y la necesidad de la crítica. A mí me hace el mismo efecto oir á los señores que en nombre de la libertad declaran que no debe haber crítica, que si les oyera afirmar en nombre de la libertad también que no debe haber leyes ni sanción de ellas. Como yo entiendo que la crítica no es más que una especie de poder judicial literario que tiene un código, el cual aplica, y un sistema de premios y castigos que distribuye, tengo para mí que negar la necesidad y la eficacia de la crítica vale tanto como desconocer que existe sanción en el arte; y existe sanción, señores, en todas las cosas, porque sin ella no hay orden en ninguna esfera. La crítica es el poder que sanciona y aplica la ley estética, el tribunal constituído que declara que ha cometido el artista un delito contra los principios del arte, ó que se ha conformado con ellos. ¿Me diréis que no es necesaria, que no es eficaz? Pues habéis de demostrar primero que no es necesaria la ley que juzga al criminal, y que no es eficaz el castigo. Si se admite la necesidad de la ley, hay que admitir la necesidad de la sanción, pues no se concibe la ley sin sanción. La dificultad está en quién ha de ejercer la crítica. Unos quieren que la ejerzan tribunales colegiados, jueces de derecho, y hay quien quiere traer aquí el Jurado: á esto se reduce la cuestión. Nadie niega que las obras se escriben para ser juzgadas, y que alguien las ha de juzgar: lo que hay es que unos quieren que haya personas encargadas de juzgarlas, y otros quieren que las juzgue el público, la multitud, esa autoridad suprema; es decir, que se haga en esto lo que puede sostenerse con mejor razón en el orden jurídico; que cada ciudadano sea juez. Yo, que admito el Jurado, pero no sin ciertas limitaciones y sin grave preparación y madurez, en el orden penal, no admito el Jurado en la esfera literaria; y no lo admito, porque si es cierto que las verdades del orden moral están desarrolladas en gran manera en los pueblos cultos, que la conciencia moral adquiere tal grado de desarrollo en la mayoría de estos pueblos que apenas es posible concebir que haya un ciudadano que no distinga lo bueno de lo malo y pueda juzgar acertadamente, no es verdad que la distinción entre lo bello y lo feo sea tan clara, tan universal y tan generalizada que pueda haber un jurado literario. El vulgo, el público, no tiene más que el gusto,

así como el Jurado, segun la declaración de sus mismos defensores, no representa más que la conciencia pública, no la ley; la prueba es que no se reune un Jurado sin poner á su frente un magistrado que explique el caso, un acusador que acuse, un abogado que defienda y un magistrado, hombre de derecho, que resuma los debates é ilustre á los jueces sobre el conocimiento técnico de la cosa: pues este papel que ejerce el magistrado al presidir el Jurado es el que tiene que hacer el crítico. Cuando se reune ese vasto jurado que se llama público para fallar sobre una obra sin más elemento crítico que su gusto, que equivale á la conciencia del otro Jurado, es indispensable el juez de derecho, ó sea el crítico, para indicarle cuál es el código que tiene que aplicar y los principios á que ha de sujetarse en su fallo; y entonces el juicio será autorizado, porque reunirá la cualidad que tiene bien desarrollada el público, que es el gusto, con otra que no tiene, que es el conocimiento fundamental de aquello que va á juzgar. El público, único juez, juez infalible, es el que educa á los autores, el que hace los éxitos: es verdad. El público hace los éxitos, ¿quién lo duda? También la soberanía nacional hace los Gobiernos y forma los Congresos, ¡y ya veis cómo suele hacer los Gobiernos y formar los Congresos!

Sin duda y en último resultado, por más que esto escandalice á nuestra conciencia y repugne á nuestro corazón, en una forma ó en otra más ó menos directa, la cuestión en el fondo viene á reducirse á cuestión de fuerza. ¿Quién duda que al cabo el número impera con su fuerza avasalladora? Indudablemente. ¿Quién niega esto? ¿quién niega que la razón nos impele constantemente contra la fuerza del número? ¿quién niega que todos los críticos del mundo no pueden impedir á un público corrompido en su gusto, é ignorante, que aplauda las mayores atrocidades que se presentan en escena? ¿quién lo duda? Pero también es cierto que en el mundo, á la fuerza prevalece otra ley, no tan conocida pero no menos exacta y sabia: al cabo y á la postre, antes ó después, tras largos ó tras breves caminos, el triunfo en definitiva es de la razón sobre la fuerza: lo mismo acontece en el orden político, religioso y social. Sí, señores; cuando Comella invadió la escena española con monstruosidades abominables, no faltaba público que llenase de bote en bote

el antiguo Corral de la Pacheca, después teatro del Príncipe y hoy teatro Español, y no faltaba quien llamase necio á Moratín: sin embargo, hoy ¿quién se acuerda de aquel público de *Chorizos* y *Polacos*? ¡Ah señores! si en materia política, por necesidad suprema de las cosas, porque al cabo y al fin no es posible impedir que el gobierno de los pueblos se ejerza por la voluntad de los mismos, es imposible impedir que las mayorías se impongan necesaria y lógicamente á las minorías y hay que aceptar el sufragio universal, en lo que no es político no hay más que una autoridad que es soberana y que es la autoridad del arte, el sufragio de la ciencia. El sufragio universal en literatura produce monstruosidades y delirios: no hay nada más variable é impresionable, más dúctil é inconstante que el fallo de la mayoría del público, aunque á veces parece que tiene luminosas llamaradas de intuición y de genio, semejante en esto al pueblo, á la muchedumbre, que también tiene momentos de heroísmo, grandes rasgos, elevaciones pasmosas, y luego grandes caídas hasta llegar al extremo de la barbarie: de aquí los extraños fenómenos que nos muestra la historia de la literatura; de aquí el triunfo de hoy que se compensa con la derrota de mañana; de aquí el aplauso que hoy se concede á una obra, y al día siguiente se silba otra obra menos mala que la anterior.

Los cambios rapidísimos en el gusto y la inconstancia del público no tendrían remedio si no hubiera alguno que fuera lenta y laboriosamente un día y otro día practicando la buena doctrina, manteniendo el buen principio, oponiéndose al extravío, protestando contra el delirio; porque vuelvo á decir que en el orden de la literatura acontece, como en todos los órdenes, político, religioso y social, que un hombre solo con la razón contra una muchedumbre sin esa razón, parece que será vencido, y lo es en efecto por el momento, pero al cabo su doctrina triunfa. *(Muy bien, muy bien.)* Os diré más: ya sé que el público tiene alguna autoridad en ciertas materias; yo sé, por ejemplo, que el público tiene una cosa que es propia de las muchedumbres, el instinto; yo creo que el público tiene más perspicacia, más base en la crítica para apreciar tales ó cuales detalles, tales ó cuales defectos de una obra que al crítico más perspicaz se le escapan; pero en ese público domina la inconstancia, que es un fenómeno

raro, y aunque en muchas ocasiones es más infalible, en muchas se equivoca también. Es cierto que el público tiene grandes presentimientos y grandes caídas, y sobre todo que es extremadamente dúctil é impresionable; todo el mundo le lleva por donde quiere, todo le fascina: se dice que no tiene influencia en la crítica; la tiene, y mucha, siendo de esto la prueba que todo el mundo le busca. El público en el arte es lo mismo que en la política; la cuestión es saber llevarle, pero llevarle es la cosa más fácil del mundo.

Yo sé, pues, que la crítica es eficaz; y sé más: que aun cuando no lo fuera, habría de sostenerse y defenderse por legítima. Pues qué, ¿habríamos de condenarla porque probara que no servía para nada? Pues si yo os probara, como os podré probar, que hay una multitud de leyes y preceptos en el orden moral, de principios que son legítimos, y sin embargo no sirven para nada, porque nadie los cumple, ¿creéis que por eso habremos de condenarlos? Ciertamente que no. Pues lo mismo acontece en el orden literario: si probáramos que la crítica no era eficaz, no por eso habríamos de venir á parar en que no era legítima, necesaria ni justa.

La crítica, se ha dicho, no forma los autores: claro que no: no los crea ciertamente; al autor no le crea nadie, le crea la naturaleza; el genio se mejora y perfecciona, pero crearle no le crea nadie; por consiguiente, no crea ni siquiera una escuela, ni siquiera inicia movimientos: la crítica no tiene más que un poder, poder conservador y poder sancionador; conserva los principios fundamentales del arte contra la innovación temeraria, contra el extravío de un momento, contra una corriente torcida del mundo en un momento histórico dado: en este sentido es poder conservador; modera los extravíos del genio para venir á parar á ese resultado, corregir los extravíos de aquél y los del público, y hasta es educadora del uno y del otro, mostrando constantemente, señalando un día y otro día, protestando contra todos los extravíos y desafiando todas las corrientes contrarias, el principio inmutable, el principio constante, el código eterno en el cual debe basarse la producción literaria. Bien me diréis que se equivoca, ¿quién lo duda? La crítica no es infalible, no puede serlo; se equivoca, sin duda, en ocasiones, se extravía casi siempre por acomodarse al gusto

del público; pero esto no basta para condenar una institución, porque por falibles, todas habrían sido ya condenadas. La crítica es una institución, y tan alta como poder, que conserva las tradiciones y los principios fundamentales del arte y que mantiene el ideal artístico al abrigo de los ataques de la arbitrariedad, siendo, por consiguiente, un poder necesario, legítimo y eficaz y más cierto de lo que parece. Pues qué, ¿podrá desconocer nadie la influencia que la crítica ejerce en el público? ¿Pues no lo veis en la experiencia de todos los días? ¿Pues no os lo dice el mismo temor que los autores manifiestan á la crítica? Si sus elogios y censuras son palabras arrojadas al viento, ¿por qué tanto temor? ¿por qué tanto se le solicita? ¿por qué se mendiga su aplauso? Si es tan inútil, si su voz se pierde en el desierto, ¿por qué antes de obtener el favor del público y después de haber conseguido sus aplausos, teme encontrarse con el crítico, y por qué teme ciertamente que éste le trate mal? Lo que tiene es que la crítica necesita progreso y mejora, que la crítica no es perfecta. Lo primero que necesita la crítica es que sea un sacerdocio, que el que la ejerza tenga derecho y méritos para ejercerla, que no sea, como es hoy, el campo adonde van todos los que no saben escribir: eso es lo primero que se necesita para ser crítico; que no lo sea el que no tenga condiciones y méritos para serlo, y son muy pocos los que tienen verdaderamente esos derechos. Comparad el número de artistas con el de críticos, y veréis qué desproporción tan grande existe entre unos y otros.

Además, es necesario indudablemente, para el desarrollo conveniente de la crítica, que se perfeccione la ciencia estética, que se forme un verdadero conjunto de principios fundamentales del arte literario completamente libres de las antiguas preocupaciones de los retóricos, que la estética se rija por completo con caracteres distintos y más positivos del que hasta ahora ha tenido, con mayor independencia de las antiguas doctrinas, entrando multitud de condiciones que hasta ahora no han entrado, dando mayor trascendencia al elemento étnico y geográfico. Es indispensable que se crée en los críticos el sentimiento artístico, que suelen carecer de él, y el crítico necesita ser un artista en cuanto tenga el sentimiento de tal: no necesita ser un artista perfecto; debe ser un artista que no ejerce, pero siempre un

artista. Es menester, sobre todo, que los críticos se afirmen cada vez más en el principio del arte útil, ante todo y sobre todo en cuanto contribuya á despertar en ellos el sentimiento estético, en cuanto contribuya á realizar y producir la belleza. Es menester que el crítico atienda ante todo al movimiento estético del arte; es menester que cese esta inmixtión constante de lo extra-artístico dentro del genio artístico, templando éste, no tanto porque nos haga pensar (que para eso ninguno mejor que la ciencia nos inspira), sino porque nos hace sentir, elevarnos á lo ideal, nos hace contemplar la belleza con el libro de prodigiosas formas que combina el artista. Cuando la crítica se haya reformado de esta manera, cuando se haya reconstituído con bases definitivas, cuando se haya concluído con los últimos restos de la antigua retórica que hay que borrar del mundo literario, cuando, sobre todo, la crítica se haya ejercido por quien tiene el derecho de ejercerla, la crítica será un verdadero y augusto sacerdocio, una misión sagrada dentro del arte, un tribunal severo ante el cual comparezcan todos, no para ser triturados por la saña personal ni por el lucro, con que hoy suele confundirse la crítica, sino para aquellos que llevan al crítico á dictar el fallo sin el interés de principios que están por cima de todos esos mezquinos intereses y pueda acudir el público á educar su gusto, que en parte se educa con el mismo arte, pero que en parte también se educa sin él. Esta función del crítico al juzgar la obra, le coloca delante de ella con la mirada fija y serena, con la severidad del juez, pero al mismo tiempo con el sentimiento y la inspiración profunda del artista, porque es artista y es juez que convenientemente mantiene los augustos principios del arte, las santas verdades que forman el Código de la estética para que sea norma eterna y ley segura del desarrollo estético; llegando de este modo á cumplir la misión fundamental que le corresponde, que es realizar la belleza y producir la armonía para que el hombre encuentre en su contemplación el amor purísimo, el culto á lo ideal, el culto á lo perfecto, que le dignifica y constituye el único amor á la belleza y al arte. *(Aplausos.)*

FIN.

ÍNDICE.

PÁGS.

Prólogo del Excmo. Sr. D. Antonio Cánovas del Castillo. VII
Discurso preliminar, por U. González Serrano. I

BOCETOS LITERARIOS.

D. Adelardo López de Ayala. 19
D. Juan Eugenio Hartzenbusch. 31
D. Ramón de Mesonero Romanos. 35
D. Juan Valera. 47
D. Ramón de Campoamor. 57
D. Manuel Tamayo y Baus. 71
D. José Zorrilla. 77
D. Pedro Antonio de Alarcón. 91
D. Gaspar Núñez de Arce. 101
D. Benito Pérez Galdós. 109
D. José Echegaray. 117
D. Manuel Fernández y González. 129

ESTUDIOS LITERARIOS.

La tendencia docente en la literatura contemporánea. 137
El naturalismo en el arte. 147
Los orígenes del arte. 169
El concepto de lo cómico. 185
Literatura sánscrita.—El Ramáyana. 211
Voltaire, como autor dramático. 317
El Mágico prodigioso, de Calderón, y el *Fausto*, de Goethe. . . 325
Calderón y Shakespeare. 345
El condenado por desconfiado ¿es de Tirso de Molina? 349
La interpretación simbólica del *Quijote*. 365
De algunas opiniones nuevas sobre Cervantes y el *Quijote*. . . . 395
El tipo legendario de D. Juan Tenorio y sus manifestaciones en las modernas literaturas. 431

PÁGS.

La decadencia de la escena española y el deber del Gobierno. . . 457
Comités de lectura y teatros oficiales.—Respuesta al Sr. García Ladevese. 481
El Teatro Español. 491
La organización del Teatro Español. 499
La poesía portuguesa contemporánea. 515
Los poetas líricos mejicanos de nuestros días. 525
Principios á que debe obedecer la crítica literaria para influir provechosamente en la educación del gusto y el desarrollo del arte. 535

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU

Author Revilla y Moreno, Manuel de la
Title Obras.

49310 LS.
R4545